



J. & P. Coats advertisement

Lo que los adultos encontraron en los libros para niños: (sobre)interpretación de los cuentos de hadas en la crítica contemporánea

MÓNICA MARÍA MARTÍNEZ SARIEGO¹

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, España

Impossibilia N°8, páginas 64-85 (Octubre 2014) ISSN 2174-2464.

Artículo recibido el 09/08/2014, aceptado el 11/09/2014 y publicado el 30/10/2014.

¹ Este trabajo se inserta en los proyectos ULPGC2010-020 y FFI2010-19829. Agradecemos a los revisores anónimos sus sugerencias para la mejora del artículo.

RESUMEN: En este artículo ofrecemos un estudio metacrítico sobre algunas de las tendencias más relevantes en la interpretación de los cuentos de hadas. Tras presentar el corpus y los fundamentos teórico-metodológicos del trabajo, se describen y analizan las principales aproximaciones críticas a la exégesis de “La Bella Durmiente”, “La Bella y la Bestia” y “La Sirenita”. Para terminar, sobre la base del concepto de “lector modelo” propuesto por Umberto Eco, ponderamos qué aproximaciones críticas podrían ser consideradas muestras de “sobreinterpretación” y discutimos la valoración que se ha hecho de tal práctica crítica.

PALABRAS CLAVE: Cuentos de hadas, historia de la crítica, (sobre)interpretación, “La Bella Durmiente”, “La Bella y la Bestia”, “La Sirenita”

ABSTRACT: In this paper a metacritical survey of some of the most relevant trends in the interpretation of fairy tales is offered. Once the corpus and the theoretical and methodological foundations have been presented and analyzed, the main critical approaches applied to the exegesis of “Sleeping Beauty”, “The Beauty and the Beast”, and “The Little Mermaid” will be described and discussed. Finally, on the basis of Umberto Eco’s concept of “ideal reader”, I examine which critical approaches could be considered samples of “overinterpretation” and discuss the appreciation that such critical practice has received.

KEYWORDS: Fairy Tales, history of criticism, (over)interpretation, “Sleeping Beauty”, “The Beauty and the Beast”, “The Little Mermaid”

INTRODUCCIÓN

Es innegable la estrecha conexión que mantiene la interpretación de las obras literarias con las ideologías dominantes en cada sociedad, así como con los medios de expresión y con las condiciones de circulación de los textos prevalentes en ellas. La literatura infantil, y la interpretación que de ella se ha hecho, no es ajena a esta constante. Durante el siglo XIX el estudio del folklore se convirtió en una disciplina académica y, desde entonces, han sido numerosas las contribuciones hechas al análisis de los cuentos de hadas desde diferentes escuelas o posturas críticas. Esta diversidad de enfoques se ha manifestado en la labor de clasificación de los cuentos maravillosos pero, sobre todo, en su interpretación, que abarca lecturas astralistas, estructuralistas, sociológicas, psicoanalíticas, feministas e integradoras. Puesto que en estas páginas pretendemos ofrecer –en aplicación de la quinta estrategia metodológica definida por Schmeling (1981) para la literatura comparada– un ejercicio comparativo de crítica literaria a través de una visión histórica de los enfoques predominantes en la interpretación de los cuentos infantiles, centraremos nuestra atención en la interpretación de los relatos. A apartados de carácter general, en los que presentaremos el corpus y plantaremos algunos problemas teóricos en relación con la (sobre)interpretación (Eco, 1995), les

seguirán el estudio de la historia crítica de tres cuentos escogidos por su representatividad –“La Bella Durmiente”, “La Bella y la Bestia” y “La Sirenita”– y unas conclusiones de carácter teórico y recapitulatorio.

LAS MIL CARAS DE LOS CUENTOS DE HADAS... Y DE SUS INTÉRPRETES: PRESENTACIÓN DEL CORPUS

Conviene, para empezar, que definamos la naturaleza y tracemos la historia de nuestro corpus. Los cuentos de hadas, que surgen como subtipo del cuento folklórico, primeramente se transmitieron de manera oral, en numerosas variantes, adaptadas por cada cuentacuentos para sus propios fines, hasta que diversos recopiladores pusieron estos cuentos por escrito. También ha habido escritores que han redactado cuentos de hadas originales y con un estilo literario. La característica que comparten todos ellos es que el protagonista, normalmente un ser humano, se encuentra con fuerzas sobrenaturales que son manifestación de un poder que está más allá del mundo terrenal y fuera de su control, con personajes arquetípicos tales como princesas y príncipes, madrastras malvadas, hadas madrinas, ogros y ogresas, gigantes, dragones, troles y diversos ayudantes mágicos, a menudo animales parlantes. Al principio destinados a un público adulto, los cuentos pronto empezaron a ser asociados con el mundo infantil, tendencia apreciable ya entre los cuentistas franceses del Antiguo Régimen y que consagraron los hermanos Grimm cuando titularon su colección *Kinder- und Hausmärchen*.

Estudiar la evolución histórico-literaria de estos textos es complicado, porque solo las versiones escritas han sobrevivido al paso del tiempo, pero sabemos que tienen una tradición milenaria. Muchos de los argumentos los encontramos, además, extendidos a lo largo y ancho del orbe con sorprendente uniformidad. Los cuentos más antiguos de que tenemos noticia tienen su origen en Oriente, pero la primera colección europea en prosa que incluía cuentos de hadas es del período posrenacentista: las *Piacevoli Notti* de Giovanni Francesco o Gianfrancesco Straparola (ca. 1480- post 1557), publicadas en Venecia en 1550 y 1553. Tras esta publicación, descuella *Il Pentamerone* (1637), de Giambattista Basile (1575-1632), escrito en dialecto napolitano y muy valorado porque, para su elaboración, Basile efectuó un minucioso trabajo de campo.

De estas primeras colecciones, traducidas al francés entre 1560 y 1576, surgieron los famosos cuentos de Charles Perrault (1628-1703). Su obra, titulada *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* o *Contes de ma mère l'Oye* (1697) y escrita para entretenimiento de la corte, trivializó muchos de los cuentos, les confirió un enfoque satírico o burlón y con frecuencia les añadió una moraleja ingenua. Sin embargo, la presentación de los cuentos de hadas efectuada por este autor fue trascendental, porque despertó el interés del público e inspiró a otros escritores, como Madame d'Aulnoy (1651-1705), cuyas narraciones populares,

publicadas en inglés durante su estancia en la capital británica, despertaron el interés por los cuentos de hadas entre folkloristas y antropólogos.

Los hermanos Grimm –Jacob Grimm (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859)– fueron, siglo y medio más tarde, los primeros coleccionistas que intentaron preservar no sólo la trama y los personajes de los relatos, sino también el estilo popular, en sus ya mencionados *Kinder- und Hausmärchen* (1812-1815). El trabajo de los hermanos Grimm influyó en otros coleccionistas e incluso en algunos autores literarios, como Hans Christian Andersen (1805-1875), que continuaron la tradición de escribir cuentos de hadas en su forma literaria. El trabajo de Andersen, en ocasiones, se basó en relatos populares antiguos, aunque lo más habitual fue que se sirviera de motivos y tramas del género para crear nuevos relatos, como en el caso de “La Sirenita”, que estudiamos aquí.

La llegada del cine ha supuesto una nueva etapa en la historia de estos textos. Ha habido todo tipo de adaptaciones, desde las que han explotado el resorte del terror psicológico, como *La Belle et la Bête* (Jean Cocteau, 1946) o el de la actualización ideológica, como *Ever After: A Cinderella Story* (Andy Tennant, 1998), pero las más influyentes han sido, sin duda, las de la Factoría Disney, cuyas versiones, según veremos, han sido muy criticadas por su edulcoramiento.

En sus diferentes soportes (oral, escrito y audiovisual) el caudal crítico surgido en torno a estos cuentos es muy abundante. Al margen de la célebre clasificación de Aarne-Thompson-Uther (1910, 1961, 2004)² y el análisis morfológico de Vladimir Propp (1928) son de destacar las interpretaciones que, desde hace siglos hasta hoy en día, se han efectuado de estos relatos, variadísimas en su enfoque. Algunos folkloristas los han considerado desde una perspectiva histórica. Para ellos, por ejemplo, la figura de la madrastra malvada tendría su razón de ser en la realidad de la mortalidad de las mujeres durante el parto, las segundas nupcias de sus maridos y la aversión que estas segundas esposas sentían por los hijos del primer matrimonio (Warner, 1995: 213 218-240). El propio Vladimir Propp (1946) llegó a argumentar que los cuentos folklóricos constituyen expresiones metafóricas de concepciones del mundo más antiguas que las del Antiguo Régimen o incluso que las feudales, en tanto que supondrían la transformación, y a veces el rechazo, de concepciones, ritos y costumbres surgidos en tiempos muy primitivos. Las interpretaciones alegóricas son, sin embargo, más abundantes. Puesto que en muchos de estos cuentos un niño o niña indefenso se enfrenta a una bruja, un ogro o una fiera y lo vence, se ha propuesto que los relatos dramatizan de forma simbólica el enfrentamiento entre clases sociales (aristocracia y campesinado, amo y esclavo o

² Esta magna obra fue emprendida por Antti Aarne en 1910, fecha en que vio la luz el intento más destacable hasta la fecha de clasificar de forma universal los relatos folklóricos de Europa occidental. En 1928 Stith Thompson añadió nuevos tipos: su obra definitiva, abarcadora de las formas folklóricas no solo de Occidente, sino también de Oriente, apareció en 1961 (*Aarne-Thompson (AT o AaTh)*). Una tercera revisión publicada por Hans-Jörg Uther, rebautizada como el Índice *Aarne-Thompson-Uther (ATU)*, ha aparecido, en fin, en 2004.

cualesquiera dos entidades con intereses en conflicto). La simplicidad del esquema –X amenaza a Y e Y (el más débil del par) acaba por vencer a X– induce a efectuar múltiples lecturas, pues existe, inevitablemente, cierta arbitrariedad al determinar qué tipo exacto de lucha simbólica se dramatiza en estos cuentos con referentes personales y espacio-temporales tan alejados de la realidad cotidiana.³ A lo largo del tiempo, los cuentos de hadas han servido, por tanto, como pretexto para articular filosofías personales, teorías psicoanalíticas y alegatos políticos.

Los folkloristas británicos de época victoriana, como George William Cox (1870), nos ofrecen, con su adhesión al astralismo (Ruiz de Elvira, 1975: 18-19), el primer ejemplo claro de (sobre)interpretación del material textual. Para estos investigadores, mitos, leyendas históricas y cuentos folklóricos no aludían a hechos de la vida humana, sino que simbolizaban batallas cósmicas entre el sol y la noche. El héroe que vencía al dragón era para ellos el héroe solar que vencía a las fuerzas nocturnas, por lo que, en su opinión, la espada, dardo o flechas que éste portaba eran los rayos mismos del astro. Para estos intérpretes, el drama humano que viven algunos personajes de los cuentos no es más que una metáfora para expresar procesos cósmicos. Esto tenía una ventaja –reconocía Max Müller (1869: II, 143)– y era explicar de manera objetiva los comportamientos inmorales contenidos en los relatos: que Hansel y Gretel hayan sido abandonados por sus padres en el bosque no debe causarnos angustia pues estos niños, hijos de la Aurora, son, en verdad, estrellas enviadas para alumbrar la noche. El oro que reciben como recompensa al final del cuento es, en congruencia, símbolo de la luminosidad del sol. Los relatos, de acuerdo con estos autores, no dirían nada sobre la naturaleza humana, sino que darían testimonio de la obsesión del hombre primitivo con los procesos naturales. Andrew Lang (1884: I, xi-lxxv) puso ya en guardia, en su día, contra estas interpretaciones, al indicar que no debía verse en cada detalle “una referencia a los fenómenos naturales de la aurora, la puesta de sol, el viento, la tormenta o similar”. Al final, la forma sofisticada de alegorizar de estos folkloristas hizo caer en descrédito a la tendencia crítica que representaban, cuyas interpretaciones se citan hoy, en efecto, únicamente a modo de curiosidad erudita (Dorson, 1955).

Más recientes en el tiempo son otro tipo de lecturas que, en lugar de reducir los cuentos de hadas a meras alegorías sobre el mundo natural, los consideraron, desde una perspectiva opuesta, transcripciones simbólicas de procesos psíquicos. Es aquí donde ubicamos a la crítica de orientación psicoanalítica, tendente, en general, a detectar simbolismo sexual en toda forma cóncava o convexa presente en el relato. Que, dentro de esta corriente, no hay acuerdo general en el significado que debe otorgarse a un objeto o figura causa cierta desconfianza en el lector objetivo y desapasionado. Es cierto que este fenómeno no es exclusivo del campo psicoanalítico, pero la gran cantidad de aproximaciones que se dan en su seno

³ O, como expresa Tatar, que ha llamado la atención sobre este aspecto: “Just as fairy tales veer off from reality into fantasy, so fairy-tale interpretations can easily live the firm ground of textual realities to drift off into airy regions of ideological fancy” (1987: 51).

(freudianos, junguianos y otras corrientes más o menos heterodoxas) produce un desusado nivel de divergencia. Estos críticos, como veremos, tienden a prestar atención a motivos presentes, en realidad, tan solo en una de las muchas versiones del relato, a la que consideran texto definitivo, sin atender al hecho de que ha sido contado o reeditado en numerosas variantes. Por esta razón, interpretaciones como las de Bettelheim (1976) han recibido la reprobación casi unánime de los folkloristas.

La crítica feminista, en fin, ha centrado su interés en llamar la atención sobre los elementos de dominio masculino, muy abundantes, que se reflejan en los cuentos, escritos o recopilados fundamentalmente por hombres. En el seno del movimiento se crea, por tanto, una nueva línea de interpretación textual, aplicada al descubrimiento de estereotipos y tópicos negativos para la mujer, como el rol pasivo de la heroína (caracterizada por su inocencia, virginidad y belleza), el rol activo de salvador asignado al hombre y el matrimonio entre ambos como único final feliz posible, señal de flagrante heteronormatividad. Una vez demostrada la conexión entre falocentrismo y logocentrismo, aparece una crítica feminista, la inspirada en Cixous & Clément (1975), centrada en la tarea de re / escribir todas estas historias, pues esta labor, en su opinión, llevaría a la re / escritura de la Historia y transformaría el funcionamiento global de la sociedad mediante la desestabilización, e incluso derribo, del patriarcado, un sistema de antigüedad milenaria. Pese a que no puede negarse el sello machista que tienen estas producciones, propio de las sociedades en que fueron concebidas, el análisis ha sido llevado, por algunos estudiosos, al extremo, lo que ha suscitado también la desconfianza de algunos sectores de la crítica frente a esta forma de interpretación.⁴

BASES TEÓRICAS Y METODOLÓGICAS

Todo lo expuesto al describir nuestro corpus de trabajo nos lleva a reflexionar sobre la problemática de la interpretación de la obra literaria. Los debates en torno a la interpretación tienen una larga historia en el pensamiento occidental, por la importancia de la hermeneútica bíblica, pero una de sus etapas más interesantes se ha abierto ya mediado el siglo XX, cuando algunos teóricos, como Umberto Eco en *Opera aperta* (1962), llamaron la atención sobre el papel del lector en el proceso de “producción” de sentido. Algunas corrientes de pensamiento crítico contemporáneo –singularmente la deconstrucción– se apropiaron perversamente, a decir de Eco, de su idea de “semiosis ilimitada”, pues con tal sintagma –argumenta el teórico italiano– no pretendía permitir al lector un flujo ilimitado e improbable de lecturas. De ahí que en una serie de conferencias dictadas en 1990 –recogidas en el volumen *Intepretación y sobreintepretación* (Eco, 1995)– y en el libro *Los límites de la interpretación* (Eco, 1992), el semiólogo explorara los modos de

⁴ Una visión de conjunto sobre la crítica feminista de cuentos de hadas puede verse en Haase (2004).

limitar la gama de interpretaciones admisibles, base sobre la cual es posible definir algunas lecturas como “sobreinterpretación”.

El concepto de “sobreinterpretación” nos interesa en relación con los textos cuyas sucesivas interpretaciones hemos comentado, porque, como Eco demuestra mediante un recorrido por la larga historia del pensamiento occidental, la teoría contemporánea se ha convertido en una etapa más de la tortuosa historia del hermetismo y el gnosticismo, de acuerdo con la tendencia según la cual cuanto más esotérica puede demostrarse que es una forma de conocimiento, más se la valora, en especial si cada capa descubierta o cada secreto descifrado son la antecámara de otra verdad aun más artemente escondida (Collini, 1995: 18). Y estos significados resultan, como hemos visto, moldeables, pues cada crítico propone interpretaciones en concordancia con la escuela en que sea ha formado y con su agenda personal. Entre las aproximaciones críticas a los cuentos de hadas han preponderado, en efecto, los enfoques en que se ha impuesto, sobre la *intentio auctoris* e incluso sobre la *intentio operis* o intención del texto (según la define Eco), la *intentio lectoris* o intención del intérprete, que “golpea” el texto “hasta darle una forma que servirá para su propósito” (Rorty, 1982: 151). Tras realizar calas en tres cuentos de hadas concretos, retomaremos, para concluir, esta reflexión en torno a la sobreinterpretación.

De la descripción del corpus y de la presentación de los contenidos teóricos se infiere que el enfoque del trabajo que a continuación presentamos es de carácter metacrítico. Seguimos, en efecto, la quinta estrategia que Schmeling (1981) postuló como básica para la teoría y práctica de la literatura comparada: la crítica comparada, que consiste en poner en paralelo diferentes modos de análisis y estudio de la obra literaria –en este caso de los cuentos de hadas– a lo largo de la historia. Es *communis opinio* que los estudios literarios resultan de la convivencia y colaboración de cuatro disciplinas: poética o teoría de la literatura, crítica literaria, historia literaria y literatura comparada. En tanto que con “pensamiento” aludimos a “actividades reflexivas de muy variada procedencia, sentido y función”, es decir, a “poéticas prescriptivas, esenciales, teorías literatrológicas, actividades críticas, cuestiones disciplinares, etc.” (Chicharro, 2004a: 17), parece claro que el pensamiento literario lo constituyen, ante todo, la teoría de la literatura y la crítica literaria. Ahora bien, las *historias de...* pueden ser asimismo pensamiento literario, cuando, entendidas como una forma de teoría literaria especial, suben, en la jerarquía de las disciplinas de Talens (1978), al categorizado como segundo nivel. Desde esta perspectiva –que es la que seguimos– el repaso que a continuación hacemos, a través de tres calas, por la historia de la interpretación de los cuentos de hadas, no se concibe tan solo como mero recuento del pasado del saber literario, sino también como cuestionamiento teórico de tales interpretaciones y de sus realizaciones discursivas (Chicharro, 2004b: 116).

De todos los cuentos maravillosos, el de la Bella Durmiente es, tal vez, el que cuenta con más revisiones. Dejando a un lado las reescrituras esencialmente postmodernas⁵ y las versiones tradicionales menos conocidas de la Bella Durmiente,⁶ nos centraremos aquí en las de Basile, Perrault, Grimm y Disney, consideradas como clásicas.

En la versión de Giambattista Basile, “Sol, Luna y Talía”, incluida en el *Pentamerone*, la bella Talía cae “muerta” tras clavársele una astilla en la uña, tal y como habían profetizado los adivinos en el momento de su nacimiento. Un joven rey cazador entra en el palacio de Talía en busca de un halcón y, cautivado por su belleza, la viola y la hace madre, al cabo de un tiempo, de dos niños, Sol y Luna, que, mientras buscan el pecho a su madre, le succionan el dedo, extraen la astilla y la hacen, a la postre, revivir. El rey, que pasa por casualidad por el castillo, decide quedarse a vivir con ellos pero, antes del obligado final feliz, la joven soporta los ataques de la primera esposa de éste, que, enfurecida, ha ordenado a sus sirvientes, tras descubrir la identidad de la amada de su marido, raptar y cocinar a sus hijos y arrojarla a ella a una hoguera, no sin previamente vejarla e insultarla (“zorrilla”, “perra”). La venganza no se consuma porque el cocinero ha servido dos cabritos en lugar de a los niños y porque el rey aparece en el momento preciso para descubrir las fechorías de su esposa y ordenar que sea ella la que perezca en la hoguera. Talía y el rey se casan y, como era previsible, viven felices hasta el final de sus días.

La versión de Charles Perrault, “La belle au bois dormant”, incluida en *Histoires ou contes du temps passé*, cuya redacción definitiva data de 1697, aparece algo más edulcorada que la de Basile, con la supresión de la violación de la durmiente y la conversión de la primera esposa del rey en la reina madre, una ogresa, con lo cual se soslaya el tema del adulterio. Una vez que el príncipe ha despertado a la bella, se casa con ella y vuelve a su reino. Allí oculta a sus padres lo sucedido, pues teme que su madre atente contra su esposa y sus dos futuros hijos (Aurora y Día). Muerto su padre el rey y trasladada la nueva familia a la corte, la reina madre, aprovechando la ausencia del príncipe, ordena un día al cocinero matar a la bella y sus dos hijos y cocinarlos. El cocinero salva a la familia y cocina, en su lugar, corderos, estrategema exitosa hasta que la ogresa, al oír las risas de los niños, se percata del engaño y decide vengarse. Ordena meter en una gran olla serpientes y toda clase de alimañas e introducir en ella a la reina, al cocinero, a su esposa y a los niños.

⁵ Para un estudio de estas reescrituras postmodernas de “La Bella Durmiente”, cf. Fernández Rodríguez (1998).

⁶ Aunque siempre es difícil determinar el origen último de un cuento de hadas, parece que el de “La Bella Durmiente” se gestó en el subcontinente indio con “Surya Bai”. Las siguientes versiones de las que tenemos constancia afloran en la Europa medieval, concretamente en el siglo XIV, cuando ven la luz, entre otras, la catalana *Frayre de Joy e Sor de Plaser* (Meyer, 1884) y la historia francesa de Troylus y Zellandine, incluida en *Perceforest*. Esta última versión es especialmente interesante porque, en tanto que fue traducida al italiano durante el siglo XVI, pudo haber sido el punto de partida de la de Basile. Sobre este aspecto pueden consultarse los estudios de Barchilon y Zago (1988a, 1988b, 1989).

Durante estos preparativos, llega el rey, y la ogresa, que se lanza a la olla, resulta devorada por las fieras. El rey libera a su familia y al cocinero y todos viven felices. Pese a los cambios efectuados, es cierto que, como aduce la crítica feminista, sigue sin alterarse el esquema que enfrenta a la mujer joven, bella y pasiva con la mujer mayor, activa y con poder, cuya perfidia es nuevamente castigada.

Aunque los Grimm, en fin, resuelven la aparente mezcla de dos cuentos distintos terminando el relato con el despertar de la joven, también en su versión, titulada “Dornröschen” y publicada en 1812, se mantienen los arquetipos tradicionales –matrimonio como premio para la mujer y fuente de felicidad, heroína pasiva, virtuosa y bella, y redentor masculino–, si bien con una cierta estilización, manifiesta en la acentuación de la pureza de la heroína, en la idealización del héroe o en la supresión de la rivalidad femenina.⁷ Esta estilización es todavía más acentuada en la versión de Walt Disney (1959), que sigue de cerca a los hermanos Grimm y crea, sobre el modelo físico de Audrey Hepburn, a una heroína esbelta, delicada y pasiva, que no hace más que soñar con el amor mientras pasea por el bosque, y a tres hadas madrinas con un papel mucho más activo que en el cuento original, pues, disfrazadas de campesina, asumen la función de su crianza. Junto con el príncipe y Maléfica, ellas, con sus diferentes aspectos y personalidades, son las verdaderas protagonistas de la película.⁸

La labor exegética aplicada a este argumento ha sido constante desde el siglo XIX hasta nuestros días. Los folkloristas de finales de esa centuria vieron en la Bella Durmiente otro mito solar, asociándola ora al ciclo día / noche –única interpretación posible para Ploix (1891: 51-52, 105, 141-142)–, ora al ciclo de las estaciones o a ambos (Husson, 1874: 21-22). En el seno de esta corriente interpretativa, la idea de que la resurrección de la bella evoca el renacer de la vida en primavera, siendo los cien años durante los que duerme una trasposición poética de los cien días de invierno, se convirtió, finalmente, en la más comúnmente aceptada, hasta que tales teorías quedaron “eclipsadas” –usamos la metáfora de Dorson (1955)– por otras más atentas a los procesos psíquicos.

Más recientes en el tiempo son, en efecto, las teorías que, en vista de la edad en que se cumplía el maleficio en la mayor parte de las versiones, consideraron el cuento transcripción simbólica de procesos con sede en el alma humana. En la edad liminar de la adolescencia el joven entra en una etapa de retraimiento, trazando en torno a sí un muro de espinos que, al protegerlo del mundo, permite su maduración y despertar a una vida nueva (Lüthi, 1970: 24). El psiquiatra Bruno Bettelheim (1976), al que se ha reprochado centrar

⁷ Existe abundante bibliografía secundaria sobre cada una de las versiones literarias. Como estudio exhaustivo del conjunto desde una perspectiva folklórica y filológica, cf. De Vries (1958).

⁸ Las hadas no aparecían en la versión de Basile, pero sí en la de Perrault, donde, no obstante, además de estar más desdibujadas, eran siete en lugar de tres. En la versión de Grimm, por su parte, eran doce mujeres sabias las que cumplían la función de otorgar dones a la princesa recién nacida y su papel era también reducido. Tanto en uno como en otro autor, el hada o sabia que los Reyes olvidaron invitar al bautizo de su hija carece de peso específico en la trama, a diferencia de lo que ocurre con Maléfica.

excesivamente su argumentación en el desarrollo femenino,⁹ partiendo de esta misma consideración, realiza un análisis todavía más exhaustivo cuando afirma, desde una perspectiva freudiana, que el significado último del cuento es que, por mucho que intenten los padres impedir el florecimiento sexual de su hija, éste se producirá inexorablemente. Extralimitándose un tanto en su interpretación simbólica de los objetos, sostiene que, al crecer, la niña explora áreas de conocimiento antes inaccesibles: la habitación cerrada, la escalera de caracol, el girar de la llave en la cerradura, remiten, de forma simbólica, a experiencias sexuales, y la sangre que brota de la herida por el pinchazo, a la menarquía.¹⁰ El desconocimiento en que los padres han tratado de mantener a la joven hace que ésta experimente la menstruación como una experiencia traumática, por lo que se aísla y los pretendientes que intentan romper su barrera de espinos fracasan hasta que llega el momento de la madurez, cuando el príncipe puede ya entrar en el palacio para romper el hechizo que pesa sobre la heroína (Martín Rodríguez, 1995: 52). Bettelheim ve en la unión con el otro, es decir, con la persona del sexo opuesto, la clave para lograr la armonía y la feminidad completas, y, en su opinión, el mensaje más importante que transmiten los cuentos de hadas es precisamente ese, que el objetivo final de la vida ha de ser el de que se encuentren dos seres de sexos opuestos y vivan felices y unidos para siempre. Para rematar su argumentación, recupera la versión de Basile y demuestra el papel central que desempeña la maternidad –y en particular la lactancia– en la autorrealización femenina.

La crítica de orientación junguiana, por su parte, partiendo de unas premisas parecidas, resalta que el sueño de cien años de la Bella puede relacionarse con la etapa de retraimiento por la que pasan los adolescentes en el camino hacia la madurez. Joseph Campbell (1949), en su interpretación junguiana de la trayectoria del héroe, se sirve justamente del ejemplo de la Bella Durmiente, junto con el de Brunilda, al hablar de la introversión voluntaria como un recurso deliberado del genio creador y como un proceso que puede conducir, ciertamente, a una desintegración más o menos completa de la consciencia (neurosis o psicosis), pero también, si la personalidad es capaz de absorber e integrar las nuevas fuerzas, a experimentar un grado casi sobrehumano de autoconsciencia y de control dominante (Campbell, 1997: 66). La teoría junguiana utiliza las diferencias biológicas entre hombres y mujeres como símbolos de polaridades psíquicas o espirituales que deben ser reconciliadas en todo ser humano. En la segunda fase del proceso de individuación, en efecto, deben integrarse el *animus* o parte masculina y el *anima* o parte femenina,

⁹ Tatar (1987), que ha trabajado sobre el cuento desde una perspectiva feminista, aduce un ejemplo de bella durmiente masculina en el folclore ruso; y, en esta misma línea, Martín Rodríguez (1995) considera el mito del héroe Aquiles como el paralelo de la mitología clásica más próximo al relato folclórico de la Bella Durmiente, lo cual supone, al menos en cierto sentido, validarlo como trasunto del proceso de crecimiento y maduración en ambos sexos.

¹⁰ Según Bellemin-Noël, que critica la interpretación de Bettelheim, esta experiencia sexual prematura sería más bien de tipo masturbatorio: “Car pour le dire avec la fraîcheur dans détours qui fait un de ses charmes, je m'étonne que Bruno Bettelheim n'ait pas aperçu dans la mésaventure de la Belle l'évocation anxieuse de la masturbation” (1983: 121-122). Por otro lado, no cree que el pinchazo de la bella tenga relación alguna con la menstruación, pues la sangre aludida por Bettelheim no aparece nunca en los textos, sólo está en su imaginación.

representados en este cuento, respectivamente, por el príncipe y la bella soñadora. Para junguianos como Marie Louise von Franz (1970, 1972), “La Bella Durmiente”, que ilustra a la perfección el “complejo materno negativo” en ambos sexos, ejercería idéntico influjo terapéutico sobre adolescentes hombres y mujeres. Esta idea ha sido rotundamente contestada por la crítica feminista, que considera perniciosa la influencia del relato sobre las adolescentes y reprocha a los junguianos su negativa a reconocer la cuestión de género como un principio decisivo en la construcción de los personajes femeninos y los masculinos (Fernández Rodríguez, 1998: 54).

Desde la perspectiva de los estudios de género, en efecto, aunque sea legítima una lectura simbólica del relato, existe la necesidad de reconocer un juego de espejos entre la construcción genérica que se inscribe en los cuentos maravillosos y la que se desprende de la realidad de nuestro mundo. Así, el cuento de la Bella Durmiente le sirve a Cixous (1975) para ejemplificar en el terreno de la literatura el pensamiento binario patriarcal, en cuya base se sitúa la dicotomía hombre/mujer. En el cuento de “La Bella Durmiente”, el polo “hombre” estaría representado por el príncipe, que emprende un verdadero viaje, y el polo “mujer”, por la princesa durmiente, que queda circunscrita a un espacio muy concreto: el de su cama, la cámara en la que yace y el castillo de sus padres. Es cierto que a lo largo de los cien años que dura su encantamiento, la Bella Durmiente, especialmente en la versión de Basile, no permanece siempre igual, sino que experimenta una transformación profunda –al comienzo es doncella virgen; posteriormente es violada por el príncipe, perdiendo su condición anterior, y, al final, se convierte en madre–; pero el largo viaje recorrido por la princesa desde su virginidad inicial hasta su postrera maternidad transcurre en un espacio bien reducido, el de su lecho. Desde esta perspectiva, el beso del príncipe, aunque la devuelve a la vida, estaría cargado de connotaciones negativas, porque la princesa, una vez despierta, vive a la sombra de su rescatador, sin ver más allá de él y su capacidad de crítica autónoma queda totalmente anulada. Como antes del desencantamiento, seguiría siendo un cuerpo a merced de su liberador. Así también lo entiende Madonna Kolbenschlag, cuyo estudio *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye. Breaking the Spell of Feminine Myths and Models* (1979), al establecer paralelismos entre la representación literaria de la mujer que encarna este personaje y la situación de ésta en el mundo actual, constituye el análisis feminista más completo del relato.¹¹

¹¹ Su opinión sobre el tipo de mujer que representa la Bella Durmiente es que “she has no conception of ‘autonomy’ as a life-goal; she seeks only the state of ‘belonging to’. From this, she will draw her identity and sustenance – the expected ‘kiss’ of one who will awaken her from her dormant ‘sleep’” (1979: 17).

El argumento de “La Bella y la Bestia”, que parece encontrarse, en germen, en Giovanni Francesco Straparola y Charles Perrault,¹² se concreta, tal y como hoy lo conocemos, en dos escritoras francesas: Madame de Villeneuve, autora de una larguísima versión (*La jeune américaine et les contes marins*, 1740), y Madame Le Prince de Beaumont, que, tomando los elementos clave de Villeneuve, abrevió la historia – mediante la omisión de información sobre el linaje de los protagonistas– y modificó ciertos detalles que le parecieron escabrosos, ya que su obra fue escrita con propósito educativo (*Magasin des enfants*, 1756). La versión de Beaumont, que, como todas sus antecesoras, se inscribe en el ciclo que Aarne y Thompson (1961) llamaron del “animal-novio”, fue la que quedó como paradigmática y la que ha sido utilizada como base para interpretaciones posteriores.

El cuento nos presenta a un mercader con tres hijas, de las cuales dos son soberbias, vanas y orgullosas, y una, la menor, humilde y delicada, con un rico mundo interior. Cierta día llega la noticia de que uno de los barcos del mercader, a quien un golpe de mala suerte había arruinado, ha arribado a puerto con mercancías. Sus dos hijas mayores le piden que les traiga joyas y vestidos, pero la menor le dice que una mera rosa la haría feliz. Regresando del puerto, el mercader se acuerda de la solicitud de su hija menor y, para complacerla, coge una rosa de un castillo lúgubre situado en las inmediaciones. En ese momento una horrenda bestia lo sorprende y lo encierra. El mercader suplica ver a sus hijas por última vez, a lo que la Bestia responde que puede marcharse, pero que, a cambio, tendrá que traer a una de ellas para que ocupe su lugar, sacrificio al que se presta su hija menor. La Bestia es gentil con su prisionera en todo momento, respeta su rechazo a las propuestas de matrimonio que le hace y la autoriza a visitar a su familia cuando así ella, en un momento dado, lo requiere. Retenida la Bella en el hogar por sus envidiosas hermanas, la Bestia se siente morir de dolor, pero la joven finalmente regresa al castillo y se percata de que lo ama. El relato concluye con la conversión de la Bestia en príncipe como recompensa a la Bella por haber sabido ver la belleza interior del monstruo.

Jean Cocteau llevó a cabo la primera adaptación cinematográfica conocida de la historia, *La Belle et la Bête* (1946). Fiel en líneas generales al texto de Madame Le Prince de Beaumont –cuyas bases argumentales y valores morales simbólicos conserva– *La Belle et la Bête* recoge por vez primera algunas de las particularidades de las versiones más actuales de la historia. Es aquí donde la Bella asume el paradigmático nombre francés de *Belle*, donde por primera vez aparece el personaje del pretendiente que se enfrenta con la Bestia y donde los objetos del castillo adquieren verdadero protagonismo. La celeberrima versión animada

¹² Su antecedente remoto sería la historia de Psique y Cupido incluida por Apuleyo en los libros IV-VI de *El asno de oro* (S. II d.C). Relatos parecidos son incluidos en sus colecciones por Madame d’Aulnoy (“Le mouton”) y Giambattista Basile.

de Walt Disney (*Beauty and the Beast*, 1991) es, en buena parte, deudora de la versión de Jean Cocteau (la joven recibe el nombre de *Belle*, los criados son transformados en objetos personificados y se perpetúa la subtrama del pretendiente arrogante y presuntuoso, que en Cocteau se llama Avenant y en Disney, Gaston). Ahora bien, la Factoría Disney añade ingredientes de su cosecha, como el nombre otorgado al padre de Bella (Maurice), la condición de hija única (a diferencia de lo que ocurre en la versión literaria y en la versión cinematográfica de Cocteau, donde la presencia de otros hermanos servía, como en *Cenicienta*, para enfatizar, por contraste, el carácter bondadoso de la Bella) y el hecho clave de que la Bestia no sea, como el buen salvaje rousseauiano que vive al margen de la civilización, bueno por naturaleza, sino un ser malvado cuyos demonios, con mano izquierda, logra exorcizar Bella.¹³

Desde una perspectiva meramente historicista, el cuento se ha interpretado como una reflexión sobre los matrimonios de conveniencia entre muchachas muy jóvenes y hombres mucho mayores que ellas. En el entorno social elevado al que pertenecían las autoras del *Ancien Régime* francés, a quienes debemos las primeras versiones de la historia, tales uniones eran habituales. Cada vez más influidas por la ficción romántica, hubo mujeres que se negaron a participar en los matrimonios concertados y reivindicaron su derecho a elegir esposo por sí mismas (Ross, 2004: 55), pero, desde 1750, el cuento de hadas literario actuó como herramienta de refuerzo del *status quo*. Aunque el relato de “La Bella y la Bestia” no deja de mostrar una actitud crítica para con estas prácticas, transmite al mismo tiempo a las jóvenes esposas el mensaje de que, buscando en el interior de sus maridos o, simplemente mediante su amor, pueden hacer aflorar al ser bondadoso que se oculta tras la apariencia de la Bestia.

De una idea similar parten las interpretaciones psicoanalíticas de la historia. En el argumento de “La Bella y la Bestia” puede apreciarse, de acuerdo con Bettelheim (1976), la llegada de la protagonista a la mayoría de edad y el acceso al mundo de la sexualidad, simbolizado en la rosa cortada del jardín. Entre la Bella y su progenitor existe un vínculo de carácter edípico. Al no haber superado este complejo, la niña percibe la sexualidad como perversión y ve a todo hombre que experimenta deseo sexual hacia ella como una bestia. Solo en el momento en que rompe el vínculo edípico y descubre la sexualidad como faceta intrínseca de la vida adulta deja de percibir a la Bestia como tal y puede alcanzar la felicidad. Si consideramos que la Bestia, a su vez, es un símbolo de la animalidad integrada en la condición humana y tenemos en cuenta el hecho de que solo el amor de una doncella puede neutralizar el hechizo, podría argumentarse, además, en términos freudianos, que el matrimonio entre la Bella y la Bestia representaría la humanización y socialización del ello por el superyó. Desde la perspectiva de Jung, que sigue von Franz

¹³ Sobre el mito de la Bella y la Bestia desde sus orígenes hasta la película de Jean Cocteau, cf. Gasparro (2002). Martínez Sariago (2012) considera las diferentes versiones del mito en el marco de un estudio general sobre el motivo del monstruo y la doncella.

(1970, 1972), la unión de los dos personajes simbolizaría, más bien, la forma en que el *animus* se hace consciente en la psique de un individuo, fase clave en el proceso de individuación junguiano.

Es relevante, para terminar, la perspectiva feminista, desde la que podría argüirse que Bella, lejos de haber florecido sexualmente como mujer o de haber sabido encauzar los instintos animales de su compañero, se ha enamorado de la Bestia porque es víctima del síndrome de Estocolmo, una forma de neurosis que se manifiesta cuando el cautivo alberga sentimientos positivos contra su captor. Según demuestra Darker-Smith (2005), las víctimas de violencia doméstica tienden a identificarse con los personajes femeninos pasivos e impotentes que protagonizan los cuentos que leyeron de niñas. Su identificación con la protagonista de este cuento podría explicar por qué las mujeres permanecen “locked in domestic abuse situations, feeling powerless to leave” (Darker-Smith, 2005: 2). Si la crítica feminista se ha mostrado particularmente crítica con el cuento es por esta razón, especialmente a causa de las modificaciones introducidas en el personaje de la Bestia por la Factoría Disney. Como comentamos al describir las diferentes versiones de la historia, mientras que la Bestia del cuento, desagradable en su aspecto, muestra un comportamiento gentil, la Bestia de la película animada, además de aislarla de su familia, violenta psicológicamente a Bella mediante gritos, amenazas y demostraciones de fuerza física. Esta modificación argumental ha suscitado, por supuesto, la ira de la crítica feminista, pues, según se argumenta, el mensaje transmitido a los niños sería el de que puede disculparse el maltrato dispensado a una mujer por parte de un hombre propenso a la violencia machista porque esta, con su comportamiento, sabrá al final reconducirlo por el camino correcto.¹⁴

LA SIRENITA: TERCERA CALA

El relato “La Sirenita” (“Den lille Havfrue”) de Hans Christian Andersen, publicado en 1837, relata las peripecias de una joven sirena que habita en un reino subacuático gobernado, a la sazón, por su padre. En su mundo, a las sirenas se les permite subir a la superficie al cumplir dieciséis años. Cuando ella lo hace, avista un barco en que navega un apuesto príncipe del que se enamora perdidamente y al que salva de una tormenta transportándolo a la orilla, donde lo acompaña hasta que una joven lo encuentra. De vuelta al fondo del mar, la Sirenita aprende, de labios de su abuela, que los seres humanos viven muchos menos tiempo que las Sirenas, pero que, en contrapartida, tienen un alma inmortal, mientras que las sirenas, al morir, se convierten en espuma. Como su principal anhelo es obtener el amor del príncipe y poseer un alma inmortal, la Sirenita no duda en firmar un pacto con la Bruja del Mar: renunciará a su hermosa voz a

¹⁴ Desde una perspectiva de género, han reflexionado monográficamente sobre la película Jeffords (1995), Downey (1996) y Craven (2002), entre otros.

cambio de una figura humana y la capacidad de bailar grácilmente, si bien con el coste de agudos dolores. Por otra parte, el contrato reza que obtendrá un alma solo si el príncipe se enamora y se casa con ella. De no suceder así, al amanecer del día siguiente de sus nupcias con otra mujer, la Sirenita morirá con el corazón roto y se convertirá en espuma marina. Cuando La Sirenita sube a la superficie convertida en humana, al Príncipe le atrae su belleza y gracia, pese a que es muda, y ella no cesa de bailar para él, pese al dolor que esto le causa. Sin embargo, el Príncipe está enamorado de la joven a quien avistó al despertar tras la tempestad, que, casualmente, resulta ser la princesa del reino vecino. Cuando el príncipe y la princesa se casan, el corazón de la Sirenita se rompe, pero sus hermanas, antes del amanecer, le traen un cuchillo facilitado por la Bruja del Mar, con el que debe asesinar al Príncipe para que todo su sufrimiento acabe, vuelva a su condición de sirena y disfrute de sus trescientos años de vida. La Sirenita no es capaz de dar muerte a su amado mientras duerme en la cama con su esposa, y, cuando sale el sol, se lanza al mar. Su cuerpo se convierte en espuma, pero amortigua este tristísimo desenlace el hecho de que no deja de existir: por haber intentado con todas sus fuerzas obtener un alma inmortal, se le ha concedido el privilegio de convertirse en hija del aire. En el final del cuento, característicamente decimonónico, Andersen afirma que la Sirenita alcanzará un alma inmortal que vivirá en el cielo cuando hayan pasado trescientos años, aunque, por cada niño bueno que encuentre en su camino, se le restará un año a ese tiempo, y por cada lágrima que brote de sus ojos al encontrar un niño malo se sumará un mes más a la espera.

El relato anderseniano ha sido reescrito en diversos soportes en numerosas ocasiones. Existe una película de anime basada en el cuento de la productora Toei Animation (*Andasen dôwa ningyo-hime*, 1975), mucho más fiel al original que la más conocida de la Factoría Disney (*The Little Mermaid*, 1989). Pero es esta última la que más repercusión crítica ha tenido a nivel mundial, por lo que conviene repasar, de forma sumaria, las principales modificaciones introducidas. Para empezar, y como detalle anecdótico, la Factoría da nombre a la innominada sirenita de Andersen (Ariel), una sirena que, más significativamente, no tiene particular interés en obtener un alma inmortal –este tema del relato anderseniano se obvia. En segundo lugar, la Bruja del Mar tiene en el cuento un papel relativamente secundario y no aparece como especialmente maligna, a diferencia de lo que ocurre en la versión de la Disney, donde a Úrsula se la dibuja con trazos esperpénticos, aunque el don que vende a la Sirenita –unas hermosas piernas– no provoca en ella ningún dolor. Úrsula aparece, por esta y otras razones, como un ser poderoso, con enorme peso específico como antagonista en la trama. A diferencia de lo que ocurre en el cuento de Andersen, donde el Príncipe está enamorado de otra mujer desde el principio, en la película animada Ariel está a punto de conquistar el amor de Éric (ese es el nombre que se le otorga al joven) y si no lo logra es porque Úrsula se transfigura en hermosa joven, sirviéndose, para cautivar al príncipe, de la voz que arrebató a Ariel cuando esta firmó el contrato. El cambio más importante concierne, con todo, al desenlace: mientras que en el cuento original la Sirenita no consigue el amor del príncipe y acaba convirtiéndose, por ello, en una hija del aire, en la versión

animada su amor triunfa pese a todas las adversidades y la película acaba con la boda de ambos. Se cede a los imperativos del cine comercial, pues era importante satisfacer al público infantil al que el filme estaba dedicado. Curiosamente, este cambio efectuado sobre el relato literario original, aproxima también la versión cinematográfica de Disney a las versiones, no solo fílmicas, sino también literarias, de otros muchos cuentos de hadas, entre ellos los previamente estudiados en este trabajo.¹⁵

El relato de la joven que hace los más terribles sacrificios por alcanzar un alma inmortal mediante su realización en el amor humano es uno de los cuentos de Andersen que más comentarios ha suscitado. Ulla Thomsen (1990), desde los principios y métodos del estructuralismo clásico, subraya metódicamente cómo la cosmovisión subyacente al relato de “La Sirenita” se sustenta en oposiciones binarias. Los folkloristas y los estudiosos de la literatura, por su parte, han establecido vínculos con otras tradiciones textuales. Aunque “La Sirenita” no es propiamente una pieza folklórica, por deberse a la pluma de un literato de renombre, hay ingredientes que el texto comparte, en efecto, con diversos géneros populares. Niels y Faith Ingwersen (1990) resaltan, por ejemplo, que el relato incorpora rasgos característicos de la balada, como el completo aislamiento y la inmerecida desolación que experimenta la protagonista. En cuanto a su personaje principal, para comprenderlo mejor, debemos situarlo en el marco de la cuentística relacionada con personajes acuáticos, uno de cuyos temas más atractivos ha sido –como nos recuerda Ana Isabel Almendral Oppermann (1992)– el de la sirena o ninfa que, como Melusina y Ondina, ansía ser liberada de sus limitaciones y de todas aquellas fuerzas que la unen a la naturaleza y la apartan de los seres humanos. Ahora bien, si es cierto que, como sus precedentes, la protagonista de “La Sirenita” aguarda el momento de su liberación mediante el amor de un esposo humano que en última instancia la defrauda, también ha de señalarse que el componente sexual, a diferencia de lo que ocurre en los otros dos argumentos, es en el personaje de Andersen prácticamente inexistente.¹⁶

Los enfoques psicoanalíticos, particularmente atentos al desciframiento de símbolos sexuales, han dado cuenta de estas peculiaridades del cuento. Podría argumentarse, por ejemplo, que la transformación de la cola de la sirena en un par de piernas representa la pérdida de la virginidad, que la privación de la voz remite a una castración simbólica, y que, de hecho, la descripción del camino que conduce a la protagonista a la bruja del mar responde a una imaginería de carácter fálico (pólipos que parecen serpientes de cien

¹⁵ La adaptación cinematográfica es analizada, entre otros, por Bendix (1993), que efectúa una detallada comparación del filme y del relato, y por Sells (1995), cuya aproximación es deudora de los estudios de género. N. y F. Ingwersen (1990), al abordar el relato de “La Sirenita” desde la perspectiva del folklore y de los medios audiovisuales, suministran también apuntes interesantes.

¹⁶ Andersen, en efecto, ha roto con la tradición que adjudicaba a sirenas y ondinas un papel de naturaleza sexual, algo que Dahlerup ha puesto de relieve al afirmar: “His choice of a mermaid symbol has misled some critics [...] to take the Mermaid as a sex symbol, which she definitely is not. The Mermaid symbolizes the 'a-sexual being' trying to become sexual and to transform her sexual situation to a spiritual situation” (1990b: 427).

cabezas, ramas de largos brazos viscosos con dedos de gusanos flexibles que se agitan desde la raíz hasta la punta...). Por todo esto –argumenta John Griffith (1984: 84)– “La Sirenita” sería, en la literatura infantil clásica, la visión más terrorífica del sexo desde una mirada inocente. En realidad, al igual que sucedía con “La Bella y la Bestia”, el cuento podría interpretarse, siguiendo a Freud, como un relato sobre el proceso de maduración de la protagonista mediante la superación del complejo de Edipo (Soracco, 1990: 145), pero en el cuento hay indicios textuales, como el énfasis de la protagonista en su deseo de obtener un alma inmortal y ascender a los cielos, que apuntan a la conveniencia de adoptar una óptica junguiana (óptica que, frente a la freudiana, resalta la importancia del sentimiento religioso, concebido como parte orgánica de la psique del hombre). Eigil Nyborg (1962) considera que la Sirenita representa al *anima* o parte femenina inconsciente del príncipe, con quien el propio Andersen se identifica, por lo que el conjunto del relato reflejaría un proceso de individuación frustrado, lo que se relacionaría con la biografía del escritor.

Soracco (1990), que trasciende los enfoques clásicos de Freud y Jung, afirma, desde una perspectiva psicoanalítica tamizada por el feminismo, que el tema principal del cuento viene dado por los vanos esfuerzos del personaje femenino para desarrollarse y participar como miembro de pleno derecho en el orden patriarcal. Sus conclusiones son compartidas, en líneas esenciales, por la crítica feminista, pero conviene puntualizar que tal hipótesis no se verifica en la versión fílmica de la Factoría Disney. Al alterar elementos fundamentales del argumento, y particularmente el desenlace, el cuento deja de ser el frustrado intento de la Sirenita por integrarse en el patriarcado para convertirse en todo lo contrario. Otros detalles ausentes del texto literario redundan en esta idea, como que la Bruja del mar, para convencer a la sirenita de que firme el contrato, argumente que no pierde nada al canjear su voz por unas piernas de mujer, porque a los hombres no les gustan las mujeres que hablan y se dejan llevar por una cara bonita.¹⁷ Quien profiere estas palabras es, ciertamente, la villana del filme, pero en el decurso de la película sus afirmaciones se revelan verídicas: Éric trata dar un beso de amor a Ariel aun cuando esta ha sido incapaz de proferir ni una sola palabra, por la mera fascinación que le suscita su aspecto físico.

CONCLUSIONES

En este trabajo de crítica literaria comparada hemos examinado por medio de tres estudios de caso –“La Bella Durmiente”, “La Bella y la Bestia” y “La Sirenita”– algunas de las principales interpretaciones

¹⁷ Úrsula dice literalmente: “You’ll have your looks, your pretty face. And don’t underestimate the importance of body language! / The men up there don’t like a lot of blabber / They think a girl who gossips is a bore / Yes, on land it’s much preferred / For ladies not to say a word / And after all, dear, what is idle prattle for? / Come on, they’re not all that impressed with conversation / True gentlemen avoid it when they can / But they dote and swoon and fawn / On a lady who’s withdrawn / It’s she who holds her tongue who gets her man”.

que han ido sucediéndose de estos textos desde finales del siglo XIX hasta nuestra época. Estas interpretaciones se relacionan con las ideologías dominantes en diversos momentos históricos, que han dado lugar a lecturas astralistas, historicistas, estructuralistas, psicoanalíticas y/o feministas de los textos.

Un elemento psicológico común a muchas de estas tradiciones interpretativas es la actitud de sospecha o desdén que parecen mostrar sus defensores frente al sentido aparente o lectura resultante del sentido común. El trabajo hermenéutico que realizan los críticos parece orientado, en numerosas ocasiones, a desvelar la existencia de significados “secretos”, codificados en el lenguaje bajo formas que escapan la atención de todos excepto de la minoría iniciada. De ahí el rechazo visceral que los representantes de algunas corrientes críticas manifiestan por los de otras: si las aportaciones de Freud llegan a ser aprovechadas por alguna teórica feminista, como Soracco (1990), no sucede así con las de Bruno Bettelheim (1976), unánimemente condenado, no solo por las feministas, sino por compañeros de profesión que, inmersos en un código exegético diferente, acusan al psicoanalista austriaco de haber “sobreintepretado”.

El concepto de “sobreintepretación” de Umberto Eco, al que nos referimos en la introducción, nos lleva a retomar el debate contemporáneo sobre el sentido y la pluralidad de sentidos (o la ausencia de cualquier sentido trascendental de un texto). El análisis de la crítica de los cuentos de hadas, de forma global y a través de tres calas, nos permite confirmar, que, como sostiene Eco, aun sin aferrarnos a la idea de que deba haber una única lectura correcta, es posible reconocer –y de hecho reconocemos– cuándo un texto ha sido sobreintepretado. En este proceso juega un papel importante como fuente de sentido la noción de *intentio operis* o intención de la obra, que, aunque sin ser reductible a la pretextual *intentio auctoris*, restringe el libre juego de la *intentio lectoris*. Partiendo de la distinción entre lector empírico y lector modelo, Eco (1995) afirma que el objetivo del texto debe ser generar el lector modelo (es decir, el lector que lee el texto en la forma en que, en cierto sentido, se creó para ser leído), lo cual puede incluir la posibilidad de ser leído de modo que produzca múltiples interpretaciones. Así, el cuento de “La Bella Durmiente” puede ser leído, alternativamente, como el relato romántico y esperanzador en que mejor se plasman el poder del amor sobre el destino y el despertar de toda joven a la vida adulta y como aquel en que se prescribe de forma más clara la división tradicional entre los dos sexos, masculino y femenino, respectivamente encarnados en la dicotomía activo/pasivo. “La Bella y la Bestia” puede interpretarse como un texto profeminista que denuncia la realidad de los matrimonios de conveniencia, como un tratado moral destinado a la educación de las niñas en materia de matrimonio, como un relato simbólico del proceso de maduración y florecimiento sexual de una joven o de la correcta integración de los aspectos animales de la psique. En cuanto a “La Sirenita” puede argumentarse que, si se somete a una horripilante glosotomía –que simbolizaría la anulación radical de su propia identidad– es por razones enteramente egoístas, por un motivo en esencia solipsista y negativo –el miedo a la muerte– o bien que lo hace por afán de realizarse en el

amor humano y que el tema central del cuento es el de sus vanos esfuerzos por participar como miembro de pleno derecho en el orden patriarcal.

Hay muchas maneras de exceder las fronteras de la interpretación legítima, aunque en algunos casos, y de acuerdo con la agenda personal de cada cual, puede que haya lectores dispuestos a encontrar ciertas lecturas, como la de Bettelheim o algunas de las más extremas interpretaciones feministas, iluminadoras en lugar de exageradas. Por esta razón, Jonathan Culler (1995) no es partidario de una noción de *intentio operis* que, estigmatizando ciertas lecturas como “sobreinterpretaciones”, limite de entrada la gama de descubrimientos potenciales. Este teórico se muestra dispuesto a aceptar el consejo de Richard Rorty (1995) de seguir “usando” felizmente un texto, sin preocuparse en exceso por la mecánica de la creación de sentido. Contra el ataque de Eco de que la desconstrucción explota la noción de “semiosis ilimitada” (y, por lo tanto, permite interpretaciones “arbitrarias”), Culler reconoce que el sentido está limitado por el contexto (y, por lo tanto, no es, en un contexto dado, ilimitado), pero que es posible especificar por adelantado lo que puede considerarse como contexto provechoso.

El poder creador que concede al lector un sector de la actual teoría literaria, de la que Culler es abanderado, lo facultaría para enfrentarse sin prejuicios ni complejos a los textos, esto es, para acercarse “a la literalidad de unos textos ambiguos que admiten por ello una pluralidad de interpretaciones que son, por una parte, hijas de su tiempo, pero por otra el fruto individual del acervo cultural y de la agudeza crítica de cada uno de sus receptores” (Martín Rodríguez, 2006: 112). Desde esta perspectiva, la sobreinterpretación – siempre y cuando no se achaquen al autor preocupaciones anacrónicas o inverosímiles– es, no solo justificable, sino necesaria pues, de otro modo, los viejos cuentos no tendrían la capacidad de seguir vivos en nuevos ambientes, tiempos y circunstancias.

A través de este trabajo sobre crítica literaria comparada, que es, a la vez, una breve historia de la interpretación de los cuentos de hadas durante la última centuria ilustrada mediante ejemplos concretos, esperamos haber ofrecido una muestra de la utilidad práctica de los conceptos acuñados por Eco, además de haber aportado nuevos datos al debate contemporáneo en torno a la (sobre)interpretación y una revisión de la bibliografía crítica –necesariamente selectiva, dado la complejidad del panorama– de los tres cuentos seleccionados.



BIBLIOGRAFÍA

- Aarne, Antti; Thompson, Stith. (1981). *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography*. Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.
- Almendral Opperman, Ana Isabel. (1992). Existencia y poder de las figuras acuáticas femeninas en la cultura popular centroeuropea. Su significación mitológico-religiosa. *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, XLVII, 217-240.
- Barchilon, Jacques, Zago, Ester. (1988a). 'La belle au bois dormant' à travers l'aventure de Troylus et Zellandine dans le roman de *Perceforest*. Première partie. *Merveilles et Contes*, 2.1, 37-46
- (1988b). 'La belle au bois dormant' à travers l'aventure de Troylus et Zellandine dans le roman de *Perceforest*. Deuxième partie, *Merveilles et Contes*, 2.2, 111-120.
- (1989). 'La belle au bois dormant' à travers l'aventure de Troylus et Zellandine dans le roman de *Perceforest*. Troisième partie » *Merveilles et Contes*, 3.2, 240-246.
- Bellemin-Noël, Jean. (1983). *Les contes et leurs fantômes*. Paris: PUF.
- Bendix, Regina. (1993). Seashell Bra and Happy End. Disney's transformations of "The Little Mermaid". *Fabula. Journal of Folktale Studies*, 34: 3-4, 280-290.
- Bettelheim, Bruno. (1976). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Random House.
- Campbell, Joseph. (1997). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE [1949].
- Chicharro, Antonio. (2001). Saber literario e historia: algunas cuestiones de principio a la luz de la discusión actual acerca de los modelos objetivistas históricos. *La semiótica actual. Aportaciones del VI Simposio Internacional de la Asociación Andaluza de Semiótica (Sevilla, 28-31 de octubre de 1996)*. En M. Á. Vázquez Medel y Á. L. Acosta Romero (149-155). Sevilla: Alfar.
- (2004a). *Para una historia del pensamiento literario en España*. Madrid: CSIC.
- (2004b). Para una historia del saber literario. Notas de una investigación historiográfica en marcha. *Revue Romane*, 39:1, 115-131.
- Cixous, Hélène; Clément, Cathérine. (1986). *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press [1975].
- Collini, Stefan. (1995). Introducción: interpretación terminable e interminable. *Interpretación y sobreinterpretación*. En U. Eco (9-32). Cambridge: Cambridge University Press [1992].
- Cox, George W. (1870). *Mythology of the Aryan Nations*, London: Spottiswoode.
- Craven, Allison. (2002). Beauty and the Belles: Discourses of feminism and Femininity in Disneyland. *The European Journal of Women's Studies*, 9, 123-142.
- Culler, Jonathan. (1995). En defensa de la sobreinterpretación. *Interpretación y sobreinterpretación*. En U. Eco (127-142). Cambridge: Cambridge University Press [1992].
- Dahlerup, Pil. (1990a). Splash!: Six Views of "The Little Mermaid". *Scandinavian Studies*, 62: 4, 403-429.
- (1990b). The Little Mermaid Deconstructed. *Scandinavian Studies*, 62: 4, 418-429.
- Darker-Smith, Susan. (2005). Fairy Tale Princes Turn into Beasts. Interview. *Women's Feature Service*. 13 June 2005. <http://bob.csueastbay.edu> (25 Jul. 2014).

- De Vries, Jacques. (1958). Dornröschen. *Fabula*, 2, 110-121.
- Dorson, Richard M. (1955). The Eclipse of Solar Mythology. *Journal of American Folklore*, 68, 393-416.
- Downey, Sharon D. (1996). Feminine Empowerment in Disney's *Beauty and the Beast*. *Women's Studies in Communication*, 19, 185-212.
- Eco, Umberto. (1962). *Opera aperta*. Milano: Bompiani.
- (1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen.
- (1995). *Intepretación y sobreinterpretación*, Cambridge: Cambridge University Press [1992].
- Fernández Rodríguez, Carolina. (1998). *La Bella Durmiente a través de la historia*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- Gasparro, Rosalba. (2002). La Belle et la Bête. Storia di un mito letterario. *Il corpo del mostro. Metamorfosi letterarie tra classicismo e modernità*, En E. Ettore, R. Gasparro, G. Mick (61-107). Napoli: Liguori.
- Griffith, John. (1984). Personal Fantasy in Andersen's Fairy Tales. *Kansas Quarterly*, 16, 72-89.
- Haase, Donald. (2004). Feminist Fairy Tale Scholarship. *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. En D. Haase (1-36). Wayne State University: Detroit.
- Husson, Hyacinthe. (1874). *La chaîne traditionnelle. Contes et Légendes au point de vue mythique*. Paris: Franck.
- Ingwersen, Niels-Faith. (1990). A Folktale/Disney Approach. *Scandinavian Studies*, 62: 4, 412-415.
- Kolbenschlag, Madonna. (1979). *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye. Breaking the Spell of Feminine Myths and Models*, Garden City. New York: Doubleday & Company.
- Lang, Andrew. (1884). Introduction. *Grimm's Household Tales* (xi-lxxv). London: George Bell and Sons.
- Lüthi, Max. (1970). *Once upon a Time: on the Nature of Fairy Tales*. New York: Frederick Ungar.
- Martín Rodríguez, Antonio María. (1995). Paralelos folclóricos en la figura de Aquiles. En J. M. Nieto Ibáñez, *Estudios de religión y mito en Grecia y Roma. X Jornadas de Filología Clásica de Castilla y León* (247-257). León: Universidad de León Secretariado de Publicaciones.
- (2006), 'Y los creó macho y hembra': texto y sentido en el relato de la creación del hombre en el *Génesis*. En E. Padorno y G. Santana Henríquez, *La realidad textual* (77-113). Las Palmas de Gran Canaria: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Martínez Sariego, Mónica María. (2012). Literatura y cine: de la adaptación a la decantación a través del ejemplo del monstruo y la doncella. *Literatura y Cine*, En G. Santana Henríquez (137-178). Madrid: Ediciones Clásicas.
- McGlathery, James M. (1991). *The Brothers Grimm and Folktale*. Illinois: University of Illinois Press.
- Meyer, Paul. (1884). Nouvelles catalanes inédites. *Romania*, 13, 266-284.
- Müller, Max. (1869). *Essays*. Leipzig: Wilhelm Engelmann.
- Nyborg, Eigil. (1962). *Den indre linie i H.C. Andersens eventyr*. Copenhagen: Glydendal.
- Ploix, Charles. (1891). *Le surnaturel dans les contes populaires*. Paris: E. Leroux.
- Propp, Vladimir. (1971). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos [1928].

- (1974). *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos [1946].
- Rorty, Richard. (1982). *Consequences of Pragmatism*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- (1995). El progreso del pragmatista. *Interpretación y sobreinterpretación*. En U. Eco (104-126). Cambridge: Cambridge University Press [1992].
- Ross, Deborah. (2004). Escape from Wonderland: Disney and the Female Imagination. *Marvels and Tales*, 18.1, 53-66.
- Ruiz de Elvira, Antonio. (1975). *Mitología clásica*. Madrid: Gredos.
- Schmeling, Manfred. (1981). *Vergleichende Litteraturwissenschaft. Theorie und Praxis*. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion.
- Sells, Laura. (1995). “Where Do the Little Mermaids Stand?” Voice and Body in *The Little Mermaid. From Mouse to Mermaid. The Politics of Film, Gender and Culture*. En E. Bell, L. Haas, L. Sells (175-192). Indiana: Indiana University Press.
- Soracco, Sabrina. (1990). A Psychoanalytic Approach. *Scandinavian Studies*, 62: 4, 407-412.
- Talens, Jenaro. (1978). Práctica artística y producción significativa (notas para una discusión). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Eds. J. Talens et alii (15-60). Madrid: Cátedra.
- Tatar, María. (1987). *The Hard Facts of the Grimm's Fairy Tales*. Princeton: Princeton University Press.
- Thomsen, Ulla. (1990). A Structuralist Approach. *Scandinavian Studies*, 62: 4, 403-407.
- Von Franz, Marie Louise. (1996). *The Interpretation of Fairy Tales*. Boston, Mass.: Shambhala [1970].
- (2001). *The Feminine in Fairy Tales*. Boston, Mass: Shambhala [1972].
- Warner, Marina. (1994). *From Beast to Blonde: On Fairy Tales and Their Tellers*. London: Chatto & Windus.