

UNIVERSIDAD CENTRAL DE VENEZUELA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y EDUCACIÓN
DIRECCIÓN DE ESTUDIOS DE POSTGRADO
ÁREA DE LETRAS

MAESTRÍA EN LITERATURA COMPARADA

DEL REFUGIO A LA INTEMPERIE:

TRANSFORMACIÓN Y RESONANCIA DEL CUENTO DE HADAS
EN *LA VARA MÁGICA*, DE IDA GRAMCKO, Y EN *EL LABERINTO
DEL FAUNO*, DE GUILLERMO DEL TORO

Autor: Joussette Rivodó

Trabajo que se presenta para optar
al grado de Magister Scientiarum
en Literatura Comparada

Mención:

Tutor:

Profesora Gabriela Kizer.

A Gabriela y a Jose.

A Graciela.

Resumen

Este trabajo tiene como objetivo estudiar comparativamente las transformaciones y resonancias del cuento de hadas en una selección del poemario *La vara mágica*, de Ida Gramcko, y en el filme *El laberinto del fauno*, de Guillermo del Toro. La atención del estudio comparativo se centrará en los cambios que experimenta un tema: el viaje de iniciación de la princesa o la heroína.

Se atiende a la reescritura y la intertextualidad presentes en el corpus seleccionado, en tanto procedimientos con los cuales se trastoca, remueve o moviliza lo reescrito o citado, al tiempo que se preserva lo esencial de la obra original. En este sentido, interesa indagar en el modo en que las reflexiones y comentarios de ambos creadores sobre la poesía y el cine, en cada caso, amplían y revisan el cuento de hadas como materia y el tema del viaje. Será también preciso revisar en qué medida las diferencias en las transformaciones que sufre el tema del viaje iniciático femenino en *La vara mágica* y en *El laberinto del fauno* responden a las condiciones propias de lo poético y lo cinematográfico. Se examinará hasta qué punto se enriquece y se torna más complejo el cuento de hadas al ser replanteado en estas obras.

El hilo conductor de este estudio se halla en dos imágenes extraídas de un ensayo de Ida Gramcko titulado “Platero y nosotros”, contenido en *El jinete de la brisa: el refugio y la intemperie*, como ámbitos presentes en el viaje iniciático del cuento de hadas, y como condiciones de los modos del cuento y del poema. Vale añadir, finalmente, que el estudio comparado de las obras estará dirigido por la atención a las cualidades de la imagen poética y la imagen cinematográfica que hacen posible la transformación y la resonancia del cuento.

Palabras claves: Intertextualidad y reescritura, cuento de hadas, tema, refugio, intemperie, imagen poética, imagen cinematográfica.

Índice

Introducción	7
Capítulo uno: Reescribir el cuento de hadas	
De transformaciones y resonancias	20
Del cuento de hadas como materia	23
Del viaje del cuento de hadas	30
Del viaje del cuento y el viaje del lector	36
Capítulo dos: Del cuento de hadas al poema	
La imagen poética, la transformación y la resonancia	43
Poema e intemperie, cuento y refugio	47
Del refugio a la intemperie: “Blanca-Nieve”, “La Cenicienta” y “Piel de Asno”	60
Capítulo tres: Del cuento de hadas al cine	
La imagen cinematográfica, la transformación y la resonancia	91
Horror en el cuento, horror en el cine	98
Del refugio a la intemperie: <i>El laberinto del fauno</i>	105
Conclusiones	135
Bibliografía	147

*Todo esto fuera así si esto no fuera
una dulce mentira de mi sueño
que me hace florecer sin primavera.¹*

*El viaje es apenas un movimiento de la imaginación.
(nota: yo no viajo, por eso resucito).
José Lezama Lima*

*Where else could I have gotten the idea,
so early in life, that words can change you?
Margaret Atwood*

¹ Epígrafe con el que comienza Ida Gramcko su poemario *La vara mágica*.

Introducción

Está a la vista que la literatura infantil y la juvenil son hoy en día de los géneros literarios de mayor difusión. Detenerse un poco en este asunto permite, al menos, pensar en dos cosas. La primera, que se trata de un fenómeno doble de lectura y escritura: los autores de los nuevos cuentos infantiles son fundamentalmente lectores apasionados que siguen una tradición o reaccionan ante el modelo canónico de los cuentos consagrados de Charles Perrault, de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, y de Hans Christian Andersen, o ante las creaciones de Lewis Carroll y de J.R.R. Tolkien. Un lector aguzado podría afirmar, con justeza y razón, que este no es un fenómeno exclusivo de la literatura infantil y juvenil:

Sólo pueden hacerse poemas a partir de otros poemas, novelas, a partir de otras novelas... El deseo de escribir, propio del escritor, no puede provenir más que de una experiencia previa de la literatura... La literatura no saca sus fuerzas más que de sí misma... Todo lo nuevo en literatura no es sino material antiguo vuelto a forjar...²

Pero —y aquí vamos con el segundo asunto— justamente interesa atender al hecho de que las obras de estos autores son motivo de invención, o impulso para la

² Escribe Tzvetan Todorov citando a su vez a Northrop Frye, en *Introducción a la literatura fantástica*. (p. 17). A Todorov le interesa revisar críticamente las ideas de Frye en torno a la noción de género. Indica, con relación a estas líneas: “Ninguna de estas ideas es absolutamente original (aunque rara vez Frye cita sus fuentes): se las puede encontrar, por una parte, en Mallarmé o Valéry, así como en una de las tendencias de la crítica francesa contemporánea que continúa esta tradición (Blanchot, Barthes, Genette); por otra, y profusamente ejemplificada, entre los formalistas rusos; y por fin, en autores como T. S. Eliot”. Op. cit., p. 18.

creación de nuevos relatos que en algunos casos no sólo sobrepasan la categoría de “literatura para niños”, sino que se desbordan hacia otras formas de la creación artística, como el cine, la pintura y la poesía. Por ejemplo, resulta cada vez más frecuente (y popular) la adaptación filmica de cuentos y novelas pertenecientes al género de lo maravilloso, que cuenta entre su audiencia a adultos y a niños. Los ejemplos más recientes y contundentes acaso pueden hallarse en la trilogía de *El señor de los anillos* de Tolkien, dirigida por Peter Jackson, cuyo éxito se evidencia en la producción de otras sagas similares, como la basada en *Las crónicas de Narnia*, de C.S. Lewis, llevada al cine por Disney Pictures, y en las entregas de *Harry Potter*, versión a cargo de Warner Brothers, de la serie escrita por J.K. Rowling (autora que habrá de ser incluida en la lista de autores canonizados mencionados en el párrafo anterior).

Como antecedente de estas obras filmicas hay que señalar la labor de adaptación al cine animado que Walt Disney inició en 1937 con *Blanca Nieves y los siete enanitos*. Será objeto de atención en este trabajo la obra de una poeta venezolana que observó muy de cerca este renacimiento del cuento en la animación, y la de un cineasta contemporáneo a los creadores de las grandes producciones hollywoodenses mencionadas.

Considerar la popularidad de la que goza actualmente la recreación de historias fantásticas, o de relatos pertenecientes a lo épico-maravilloso, nos lleva a

preguntarnos por qué se vuelve a estos relatos, a qué atiende esta vuelta y de qué forma se ilumina la tradición literaria al ser revisada y transformada de esta manera. Tales son las inquietudes que ocupan la investigación del presente trabajo, en el que se pretende estudiar comparativamente el modo en que se reescribe el cuento de hadas en dos obras ajenas a la narración literaria propiamente dicha: *La vara mágica*, un poemario de Ida Gramcko —del que seleccionamos tres poemas: “Blanca-Nieve”,³ “La Cenicienta” y “Piel de Asno”—, y *El laberinto del fauno*, un filme de Guillermo del Toro.

En el estudio tomamos muy en cuenta el hecho de que Gramcko y del Toro ponen en evidencia su relación con el cuento de hadas, una relación que nace de sus experiencias de lectura. Es desde esa experiencia que incorporan y cambian estructuras, motivos, imágenes del cuento; convirtiéndolo en materia para la creación. A partir del propósito de hablar del cuento como “materia” concentramos la atención en el cambio que sufre un tema específico: el viaje de iniciación, que tanto en la selección de los poemas de Gramcko como en la película de del Toro, emprende el personaje femenino, una princesa.

³ Respetaremos a lo largo del estudio esta forma en que Gramcko nombra al personaje en el título del poema, cuando estemos refiriéndonos a la voz que habla en él. Para hablar del personaje del cuento, diremos “Blanca Nieves”. Para referirnos a la pluralidad de personajes similares a éste diremos “las Blancanieves”.

En este sentido, cabe recordar que Claudio Guillén nos habla del tema como eso que vincula a la obra con el mundo y con la propia obra.⁴ Así, la elección del tema favorece para nosotros el análisis comparativo desde la comprensión de lo que sucede con el cuento al ser incorporado en la creación del poema y del filme, al tiempo que se nos abre la posibilidad de acercarnos a la reflexión del artista sobre su oficio.

Queremos revisar además en qué medida los cambios sufridos por el tema del viaje iniciático femenino se diferencian en *La vara mágica* y en *El laberinto del fauno* por las cualidades específicas de las formas artísticas a las que las obras pertenecen. Por eso precisamos determinar unos elementos básicos, dar con unas cualidades o aspectos esenciales de ese viaje.⁵ Estos elementos temáticos son determinados, en nuestro estudio, a partir de los cuentos que específicamente se reescriben en la selección de poemas de Ida Gramcko, y de la revisión de lo que se cuenta en el filme de Guillermo del Toro. Asimismo consideramos el viaje de

⁴ Ver “Los temas: tematología”, en *Entre lo uno y lo diverso: Introducción a la literatura comparada*. Allí Guillén emprende el estudio del tema desde la revisión de la recurrencia de ciertas imágenes en la poesía: “Venimos diciendo que el tema (...) congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura. Triple vinculación, por tanto, del poema: con la poesía, con el mundo, consigo mismo”, p. 254.

⁵ Cristina Naupert, en *La tematología comparatista: Entre teoría y práctica*, propone, para el estudio comparado del tema, la observación de “elementos textuales delimitables”, elementos básicos finalmente llamados por ella “temáticos”. Ofrece un esquema en el que dichos elementos son agrupados en dos ámbitos: el intra o microtextual, y el supra o macrotextual, según se vinculen al tipo, al personaje y a lo llamado “no humano” (el tiempo y el espacio); o a los “esquemas abstractos de pensamiento” y a los “motivos”. El esquema es bastante general: tiene que serlo si consideramos al elemento temático como “propiciador de la lectura relacional”. pp. 120-129.

iniciación como fundamento de la narración en el cuento maravilloso, según nos indica Vladimir Propp.

Es oportuno señalar que nuestra atención no solamente se ha detenido en el viaje del personaje, puesto que se hace también necesario discurrir sobre la vivencia específica de la lectura de ese tipo de relato, sobre la experiencia del lector (y luego, del espectador) ante lo narrado. Nos valemos, además, de la imagen del viaje, ese paso del refugio a la intemperie, para hablar de las transformaciones del cuento en su marcha hacia otras formas artísticas.

Tenemos pues, por una parte, la selección de poemas escritos por Ida Gramcko, —autora de relatos, obras de teatro y críticas de arte, periodista, poeta y ensayista venezolana del siglo XX—. Comparten estos poemas el hecho de ser reescrituras de cuentos de hadas en los que una princesa (o una niña que al final del cuento llega a serlo) experimenta un viaje de iniciación. Escogemos trabajar con la reescritura de *Blanca Nieves*, *La Cenicienta* y *Piel de Asno*, considerando, primero, que se trata de cuentos “clásicos”, conocidos de manera directa o indirecta por un público bastante amplio. Eso implica reconocer en ellos la configuración de una imagen definida de la princesa en viaje de iniciación, que prevalece sobre la de otros tipos de personajes femeninos. Tomemos, por ejemplo, la imagen de la etéreamente bella y virtuosa Blanca Nieves, inocente heroína perseguida, personaje “frecuentemente vinculado a la pureza e inocencia que la cultura occidental asocia

con el color blanco”. La cuasi-ausencia de su muerte aparente viene a sumarse al resto de sus atributos, para convertirla en la heroína por excelencia de los cuentos de hadas.⁶

En segundo lugar consideramos que en ellos se cuentan historias presentes en el acervo popular de diferentes culturas —no sólo europeas—, historias que adquieren muy diversas formas, aunque mantengan una misma estructura. Se sabe de al menos 345 variantes de *La Cenicienta*. La primera de la que se tiene registro aparece en China, en el año 850 d.C., y se llamó Yeh-hsien. La joven pescadora es asistida por un pez gigante que le trae oro, perlas, vestidos y comida. Encontramos otras Cenicientas, por ejemplo, en Indonesia, Filipinas, Armenia.⁷ La presencia de la perturbadora *Piel de Asno* —suerte de doble de *La Cenicienta*, aunque en su historia el padre excesivamente amoroso, y no la madrastra que desprecia, es quien persigue a la doncella— es menos recurrente; no obstante se le encuentra en princesas como Allerleirauh, Catskin o Cap o’ Rushes, que para escapar del padre incestuoso se visten con pieles de animales y huyen, refugiándose en la invisibilidad de las tareas serviles, hasta que se encuentran con su príncipe.⁸

Finalmente, nos ha seducido la manera en que Ida Gramcko retomó esas historias, esas imágenes de princesas, esa idea de viaje. En el estudio de esta

⁶ María Tatar, *The Annotated Brothers Grimm*, p. 240.

⁷ *Ibidem*, p. 114.

⁸ *Ibidem*, p. 291.

selección y de su relación con el intertexto —es decir, con los cuentos homónimos en las versiones de los hermanos Grimm y de Charles Perrault— se explora específicamente lo que sucede con el tema del viaje de la princesa en el ámbito de la imagen poética, cosa que implica reconocer la iniciación en tanto condición del quehacer poético.

Esta indagación hace posible intuir el lugar que tiene el cuento de hadas —y otros elementos relacionados con “la multiforme brujería infantil”— en la totalidad de la obra de Ida Gramcko. Hemos atendido a la presencia del cuento no sólo como materia para la creación poética en *La vara mágica*, sino también como motivo de reflexión ensayística en *El jinete de la brisa*, lo cual nos permite vislumbrar la resonancia de lo que Gramcko atesora del cuento en obras posteriores, en la medida en que se incorpora a la configuración de una cualidad de lenguaje.

Por otra parte, tenemos un filme del director mexicano Guillermo del Toro. No se puede decir que *El laberinto del fauno* sea la reescritura de un cuento de hadas específico; en él, del Toro cuenta una historia que transcurre luego del triunfo de Franco, en la España de 1944, historia protagonizada por una niña-princesa que se expone a un viaje de iniciación. Se ha atendido a la hechura de ese viaje en *El laberinto del fauno* a partir de la apropiación de símbolos, imágenes y estructuras comunes al cuento de hadas, y de la combinación de diferentes elementos: el par

niñez-horror, la tensión entre “realidad” e “imaginación” y la situación del cuento en un momento histórico preciso.

La revisión de *El laberinto del fauno*, y lo dicho por del Toro en diversas entrevistas, nos conduce justamente a considerar la importancia que tiene para él contar un drama histórico en clave de cuento de hadas y a partir de otros elementos de lo fantástico, como el horror, de modo que con ello pueda apuntarse hacia una comprensión de la condición humana.

Se ha visto que el estudio del cuento maravilloso atiende, fundamentalmente, al viaje del héroe. El personaje femenino ha sido revisado sobre todo desde perspectivas feministas, que revisan los valores y los significados que dichos cuentos contienen.⁹ El análisis se concentra aquí en la comprensión de lo particular del viaje iniciático del personaje femenino desde el modo en que las cualidades de ese viaje —el inicio forzado, la intervención de la buena fortuna— se retoman y cambian; con esto, se repara en la trascendencia que esa transformación alcanza tanto en las obras estudiadas como en la reflexión de los artistas.

⁹ Destaca particularmente la obra de la autora inglesa Angela Carter: *La Cámara Sangrienta y otros cuentos*, en la que se reescribe la presencia del personaje femenino de cuentos como *Barbazul*, *El gato con botas* y *Caperucita Roja*. La polémica reescritura de este cuento en la que Caperucita se inicia sexualmente con el lobo se titula “En compañía de lobos”. Fue llevado al cine en 1984, bajo la dirección de Neil Jordan. Carter también participó en la elaboración del guión. Similar a la obra de Carter es la reescritura de algunos cuentos clásicos en la versión de los Grimm, que hace Anne Sexton en *Transformaciones*, en 1971.

Son numerosos y muy variados los enfoques desde los cuales puede estudiarse el cuento de hadas y su reescritura. En buena parte esos enfoques provienen de la antropología, del psicoanálisis o de la psicopedagogía. Aunque en nuestra investigación se ofrece un acercamiento desde una mirada eminentemente literaria, que se concentra, como hemos dicho, en la transformación y resonancia de un tema y en la apropiación de una materia, hemos dialogado con esas otras lecturas del cuento para enriquecer el análisis.

El camino de la investigación ha hecho evidente la necesidad de atender, por un lado, a lo que ocurre con el cuento, ese tejido de sucesos, cuando pasa al terreno de lo poético. Con la excepción de la obra de Claudio Guillén, los estudios de tema en la Literatura Comparada se ocupan poco de la poesía. Se hace, por tanto, necesario situar el análisis de los poemas de Gramcko revisando cómo las cualidades del lenguaje poético iluminan la materia del cuento.¹⁰

Por otro lado, hemos hecho lo propio con la incorporación de la materia del cuento en el cine. Sobre todo porque *El laberinto del fauno* no se presenta como la reescritura de un cuento específico. Los diversos materiales y estudios dedicados al análisis comparado del cine y la literatura concentran su atención, fundamentalmente, en dos aspectos: la adaptación filmica de la obra literaria y la

¹⁰ Naupert menciona, en su revisión de las tendencias del estudio de temalogía comparatista, que la “exclusión del dominio de lo lírico” obedece a que éste “está exento de estructuras narrativas asimilables a un entramado de acciones y acontecimientos”. Op. cit., p. 83.

influencia del cine en la literatura del siglo XX.¹¹ De modo que nos hemos preocupado por ver la manera en que el filme de Guillermo del Toro se apropia de imágenes, símbolos y estructuras para contar su historia.

Un estudio como el nuestro es de interés, en primera instancia, para la vertiente de la literatura comparada que se acerca a los problemas de la literatura general (la relación entre la literatura y otras artes, y el estudio de géneros literarios tradicionalmente al margen, como aquéllos de la literatura oral, el acervo folclórico, las leyendas populares). Y en segunda instancia, para los estudios comparados de tema o “tematología”. El nuestro, esperamos, será un trabajo que vendrá a complementar y fortalecer un aspecto que creemos poco revisado, el del paso de un tema de la narrativa a la poesía —que implica la transformación de la sucesión de acciones en imagen— y de la narrativa al cine —en términos distintos a la influencia o a la adaptación—.

El lector se encontrará con un primer capítulo en el que se prepara el terreno para el análisis de las obras, presentando las nociones de la teoría literaria y de la tematología comparatista que pueden vincularse con lo que se hace en este trabajo. Puesto que no es posible hablar de la manera en que se cambia o se preserva algo sin saber cómo es originalmente, el propósito del capítulo es emprender la definición del

¹¹Ver Luis Miguel Fernández, “Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)”, en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*. pp. 37-55. Y Jeanne-Marie Clerc, “La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión”, en *Compendio de Literatura Comparada*. pp. 237-273.

cuento de hadas como materia, estudiar el viaje de iniciación en la composición de este tipo de relato y establecer los elementos temáticos básicos de ese viaje. Para comprender la relación que establecen las obras con su materia y el tema, y con el fin de acercarnos a lo que moviliza esta relación, se presentan los términos “transformación” y “resonancia” como acciones propias e indisolubles de la intertextualidad literaria, y se indaga en la vivencia del lector ante lo narrado, para lo cual se echa mano de una noción ampliada de lo fantástico como *ethos*.

Según se verá en los capítulos que le siguen a éste, no nos apegamos a los términos y las nociones allí enunciadas en tanto herramientas de análisis, sino como una base que permite el estudio de las obras desde la atención a lo que caracteriza el lenguaje de la poesía y el del cine.

Así, el capítulo dos comienza con un breve acercamiento a las cualidades de lo poético que permiten la transformación y la resonancia del cuento en el poema. A esto le sigue la diferenciación entre el cuento de hadas y el poema, a partir de las imágenes de *refugio e intemperie*, tal como han sido esbozadas por Ida Gramcko en el ensayo “Platero y nosotros”. Luego se revisan los poemas “Blanca-Nieve”, “La Cenicienta” y “Piel de Asno” atendiendo a su relación con los cuentos clásicos homónimos, y viendo cómo cambian y condensan lo esencial de la estructura del viaje y de la materia del cuento.

Al inicio del capítulo tres se aborda la transformación y resonancia del cuento de hadas en el cine, partiendo de las observaciones de Ida Gramcko en su ensayo “Perrault y Walt” sobre el trato con las imágenes y la preservación del mundo infantil en la obra de Walt Disney. Atendemos también al cambio en la experiencia de la narración que el discurso fílmico introduce, por la combinación de la imagen y la sucesión narrativa. Después se analiza el tratamiento del horror en el cuento de hadas y en el cine, lo que favorece un acercamiento a lo señalado por Guillermo del Toro a propósito del enfrentamiento de la niñez con la crueldad y el peligro, y de la fantasía como “un lugar muy oscuro”.

Estos señalamientos abren paso al estudio del doble viaje que se observa en *El laberinto del fauno*: el viaje de Ofelia en el plano de lo “histórico” (enfrentamiento con la figura del padrastro, capitán del ejército español, en una historia que se desarrolla en 1944, “el quinto año de paz”) y el viaje de Moanna en el plano de la “imaginación” (el cuento de la princesa, su viaje al mundo de los mortales y las pruebas que debe enfrentar para regresar a su mágico reino). A partir de la revisión de este doble viaje, y de las imágenes, los símbolos y las estructuras del cuento que en él aparecen, accedemos a la manera en que resuenan o cambian los elementos del viaje iniciático.

En las conclusiones ofrecemos un diálogo entre lo que se ha visto en los poemas de Ida Gramcko y en el filme de Guillermo del Toro. Se atiende a las

semejanzas y diferencias que se observan en la transformación del cuento de hadas en cada una de las obras, vemos cómo en ellas se hace resonar el viaje de iniciación propio del cuento, para luego comprender el lugar o la trascendencia que este gesto tiene en la reflexión de los autores estudiados sobre el quehacer del creador.

Capítulo uno

Reescribir el cuento de hadas

De transformaciones y resonancias

Las nociones relativamente recientes de “reescritura” e “intertextualidad”¹² resultan atractivas en tanto procedimientos capaces de trastocar, remover y movilizar lo reescrito o citado.¹³ Paradójicamente, en el gesto transformador reside la posibilidad de preservar o conservar lo esencial de la obra original, al permitir verla bajo una luz renovadora.

Se trata, sin embargo, de unos procedimientos tan antiguos como la literatura, y que, podría decirse, se dan “naturalmente” hasta que en el Romanticismo aparece la noción de originalidad, o más bien antes, cuando Kant nos habla del “genio”. A partir de ese momento, la reescritura y la intertextualidad pasan a ser elecciones

¹² Recordemos que el término “intertextualidad”, casi siempre acompañado por el de “reescritura”, aparece en la segunda mitad del siglo veinte. Se señala a Julia Kristeva como la primera en usarlo, apoyada en el pensamiento bajtiniano. En su libro *Semiótica* esta autora indica: “...un descubrimiento que es Mijaíl Bajtin el primero en introducir en la teoría literaria: todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto” (p. 190). Habrá que mencionar al menos otros dos nombres: el de Roland Barthes, para quien “todo texto es un intertexto”, y luego el de Gerard Genette, que considera la intertextualidad como el primero de los cinco tipos de transtextualidad (ver *Palimpsesto: La literatura en segundo grado*, p. 10).

¹³ Al respecto vale atender al comentario de Juan Mayorga sobre esta idea de transformación en “Yo te cito, tú me citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad”: “Benjamin decía que las citas debían ser sorprendentes como el saltador en una encrucijada de caminos. (...) En este sentido, en la cita puede haber, paradójicamente, un gesto de apertura hacia el futuro... Se puede mirar el pasado viéndolo como nunca fue visto. Eso no es conservador, sino emancipador. Lo importante es que ese desplazamiento, por el cual un elemento del pasado es traído al presente, sea capaz de iluminar la actualidad” (En *Drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, p. 7).

conscientes para la creación. Salta a la vista que el interés de un estudio sobre el carácter y el alcance de esta elección consiste no tanto en determinar que cierto texto reescribe otro, sino en atender, como fue señalado al principio, a la transformación que al mismo tiempo hace desaparecer y preserva algo del texto original, permitiendo que éste resuene en la nueva obra.

Transformar. Resonar. Las imágenes que se nos ofrecen al combinar las definiciones de estas palabras son las del gesto de hacer cambiar de forma algo, mientras, por repercusión, se hace prolongar su sonido, aunque éste vaya disminuyendo poco a poco.¹⁴ Asumimos los términos de transformación y resonancia en tanto procedimientos que se dan simultáneamente en la intertextualidad, entendida esta última como “la relación que un texto literario [o de otra índole] mantiene desde su interior con otros textos”.¹⁵ Esta relación se hace posible por diferentes vías: la cita, la alusión, el plagio.

Esto implica tomar en cuenta que, al optar por la intertextualidad, el artista expone su vivencia de la lectura. Cabe recordar la insistencia juguetona de Jorge Luis

¹⁴ *Diccionario de la Real Academia Española*, tomo II, pp. 1958 y 2211.

¹⁵ Nótese cómo invertimos la siguiente definición de José Enrique Martínez Fernández: “entendiendo por tal, en principio la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean éstos literarios o no”. (*La intertextualidad literaria*, pp 45). Esta inversión obedece, por cierto, a que en este estudio se revisan unas obras “segundas” que pertenecen a lenguajes —o si se prefiere, a géneros— ajenos a la narrativa literaria: la poesía y el cine. Particularmente en el caso del segundo, a menos, tal vez, que tomemos en cuenta el guión y obviemos el lenguaje técnico que lo caracteriza, podemos sólo figuradamente hablar del filme como texto literario. No obstante, al hacer esta inversión de la definición de intertextualidad no dejamos de lado que frente a las obras estudiadas somos, ante todo, lectores.

Borges en considerar sus escritos como testimonios de un lector atento.¹⁶ Es acaso otra manera de decir, como Roland Barthes, que al escribir respondiendo a la “verdad lúdica” de la lectura, el lector se compromete desde su cuerpo con el texto primero, “siguiendo la llamada de los signos del texto, de todos esos lenguajes que lo atraviesan y que forman una especie de irisada profundidad en cada frase”.¹⁷ Desde esta perspectiva:

La obra “individual” se convierte en el testimonio de una lectura que propone otra. Existe como una figura de su propia inestabilidad; sólo es posible por una relación de analogía con algo distinto y, sin embargo, para efectuar la ilusión de su propia presencia (visibilidad, como diría el reseñador de Menard) debe indicar la fisura que la separa de aquello que desea imitar, de aquello con lo cual desea confundirse.¹⁸

La obra segunda, es decir, la obra que se presenta como reescritura o que anuncia su relación de intertextualidad con una obra primera, es obra nueva y al mismo tiempo dependiente, pues confiesa el íntimo lazo que la une con aquello que “lee”. La obra primera se convierte en materia para la creación.¹⁹

Así es posible decir que el cuento de hadas, en el proceso de creación de los poemas “Blanca-Nieve”, “La Cenicienta” y “Piel de Asno”, y de *El laberinto del*

¹⁶ Alicia Borinsky, “Re-escribir y Escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes y Fray Servando”, en *Revista Iberoamericana*, p. 605.

¹⁷ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y de la escritura*, pp. 37 y 38.

¹⁸ Alicia Borinsky, Op. cit., p. 605.

¹⁹ Lo que llamamos “materia” se asemeja a la noción de *Stoff*, término alemán que, según nos indica Cristina Naupert, ha adoptado diferentes acepciones e incluso ha sido empleado como sinónimo de tema. La definición que ofrece Naupert se refiere en particular a una “fábula, o materia narrable, con estructura y forma, que luego llega a convertirse propiamente en relato”. Como se verá a lo largo de la investigación, nos es útil atender a esa condición de estructura, de pre-relato que contiene esta definición (Ver *La tematología comparatista...*, pp. 80 y 81).

fauno, ha abandonado hasta cierto punto su estado de conjunto de relatos que poseen determinadas características, para condensarse en una estructura y una forma absorbidas en la composición de algo que no pertenece propiamente (o solamente) al ámbito de la narrativa.

Del cuento de hadas como materia

Para hablar de la transformación y la resonancia del cuento de hadas en una serie de poemas y un filme, hará falta detenerse un momento a convenir qué entendemos por cuento de hadas.

Pero primero, ¿por qué decimos aquí “cuento de hadas”, si la teoría literaria nos ha enseñado a hablar de “cuentos maravillosos” o de “cuentos de encantamiento”? Para emprender la respuesta a esta pregunta comencemos por recordar que somos una comunidad de lectores: todos conocemos, de manera directa o indirecta, el cuento de hadas.²⁰ Podemos identificarnos en alguna medida con Ofelia, ávida lectora en *El laberinto del fauno*. Y como ella, habremos contado en alguna oportunidad una historia inventada por nosotros.

²⁰ A propósito de esto vale la pena citar lo señalado por Cristina Beatriz Fernández en su artículo “Andersen y Walt Disney: Reescrituras de *La sirenita*”: “Por su carácter de texto canónico, consagrado dentro de la tradición occidental, bien puede decirse de ‘La sirenita’ lo que se dijera de todos los libros famosos, con los cuales ‘la primera vez ya es segunda, puesto que los abordamos sabiéndolos’ [al decir de Borges]”. Esto mismo podemos decir de los cuentos —justamente por su condición de “clásicos”— cuya transformación aquí estudiamos. Los conocemos de diversas fuentes: los “recibimos a través del relato oral de nuestros mayores, la lectura de las adaptaciones para niños o las versiones filmicas como las exitosas películas de Disney”. Ver *Revista Galaxia*, p. 172.
<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1045/686>.

Sabemos, porque lo hemos experimentado, que la lectura del cuento suscita el despertar de la imaginación creadora.²¹ Al leer nos sumergimos en las experiencias de los personajes, y luego las recreamos, nos regodeamos en ellas. Al hacerlo también cambiamos las historias, las aderezamos a nuestro gusto, las transformamos. Es todo esto lo que las mantiene vivas en nosotros. No es otra cosa la que le sucede al escritor, al artista que retoma y transforma la tradición contenida en el cuento clásico. En su gesto va, doblemente, el testimonio de un lector-amante y de un creador-traidor, va la muestra del modo en que resuena en él lo leído... y va, por supuesto, la renovación de un lenguaje, de un género.

¿Y cómo sabemos que estamos ante un cuento de hadas? Vladimir Propp, quien acuñó el término “maravilloso” en sus estudios exhaustivos del cuento popular ruso, nos ofrece una definición útil a la configuración de nuestra “materia”: se llama “maravillosos” a aquellos cuentos que comienzan con una carencia, con el querer obtener algo, o bien con “un daño causado a alguien”, una fechoría. Este suceso inicial hace al héroe abandonar su hogar, y en su aventura se encuentra con ayudantes, enfrenta adversarios, obtiene objetos mágicos y se somete a pruebas de

²¹ Cuando decimos “imaginación creadora” pensamos en lo que sobre ella nos dice Igor Stravinsky en el texto “De la composición musical” (Ver en *Poética musical*, p. 20). No nos referimos, pues, a lo que imaginamos simplemente al leer; hablamos de la “facultad que nos ayuda a pasar del plano de la concepción al plano de la realización”. Así, imaginar creadoramente es, para nosotros, seguir la invitación que lo leído nos hace a continuar el acto de la creación.

diversa índole. Finalmente la carencia inicial es satisfecha o la fechoría es castigada, y el héroe asciende al trono luego de casarse con una princesa.²²

Ahora bien, Propp nos ofrece una caracterización de lo maravilloso desde la aventura que emprende, fundamentalmente, el personaje masculino. Es preciso considerar, en nuestro propósito de describir la materia transformada en las obras que ocupan este estudio, que son heroínas, y no héroes, quienes protagonizan la trama. Iremos viendo por qué es necesario señalar esta diferencia.

Lo que extraemos de los estudios de Propp sobre el personaje femenino se limita sobre todo a la enunciación de roles que impulsan, facilitan o entorpecen las acciones del héroe. La hermana secuestrada que desempeña las labores del hogar, la hija que debe ser ganada mediante la superación de una prueba, la princesa cruel que hace sufrir a sus pretendientes, la guerrera que compite con el héroe. También es cierto que el mismo Propp nos aclara:

El héroe del cuento maravilloso es o bien el personaje que sufre directamente la acción del agresor en el momento en que se trenza la intriga (o que experimenta una carencia) o bien el personaje que acepta reparar la desgracia o responder ante la necesidad de otro personaje.²³

Así vemos la necesidad de observar con cuidado cuáles son las acciones que realiza o recibe el personaje, en lugar de concentrarnos en el intento de caracterizarlo

²² Escribe Propp: “Se puede llamar cuento maravilloso desde el punto de vista morfológico a todo desarrollo que partiendo de una fechoría (*A*) o de una carencia (*a*) y pasando por las funciones intermediarias culmina en el matrimonio (*W*) o en otras formas utilizadas como desenlace” (Ver *Morfología del cuento*, p. 107).

²³ *Ibidem*. p. 59.

por sí mismo —de eso trata el estudio de las funciones que presenta Propp, de revisar “la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga”—.²⁴

Las historias de Blanca Nieves, Cenicienta y Piel de Asno comienzan con una carencia provocada por la muerte de la madre. Esa muerte las deja indefensas, a merced de una figura que las agrede: una madrastra o el padre. Antonio Rodríguez Almodóvar en *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito* denomina “el ciclo de la niña perseguida” al grupo de cuentos “semi-maravillosos asimilados a maravillosos” entre los que pueden incluirse “a todas las Cenicientas y Blancanieves (...) en su extraordinaria variedad”.²⁵ Pero el término “niña perseguida” nos dice poco sobre lo que hacen estos personajes y no nos da herramientas para analizar la significación de sus acciones en el relato. No nos dice, por ejemplo, cómo cambia su situación o su estado de asechadas.

No obstante, esta es una cuestión que acaso no se puede aclarar del todo sin tomar en cuenta antes otras características de este tipo de relato. El sustrato de los cuentos clásicos que aquí se estudian es el mismo de los cuentos populares. Los dos se sitúan en un tiempo impreciso y en un espacio no susceptible de ser directamente

²⁴ *Ibidem*, p. 33.

²⁵ Los “semi-maravillosos”, para Rodríguez Almodóvar, son aquellos cuentos en los que “se representa la aparición del nuevo orden social y cuyo símbolo más claro es la desaparición del objeto mágico en poder de la propia heroína”. Así, el prefijo “semi” da cuenta de cómo Rodríguez desvaloriza este tipo de cuentos, cuyo personaje principal, la niña perseguida (identificación entre heroína y víctima) es radicalmente diferente al héroe, que obtiene el objeto mágico mereciéndolo, y lo usa “para superar pruebas y destruir al adversario”, pero que también se vale de “su propia audacia y valentía” (Ver *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, pp. 12 y 13).

relacionado con un lugar existente en “la geografía real”.²⁶ Las historias o las situaciones en esos relatos se nos entregan en la plenitud de su llaneza, y son vividas por personajes cotidianos de muy sencillo trazo, que se encuentran o conviven con el mundo de lo sobrenatural, sin que esto sea causa de asombro. Esto último no excluye el hecho de que ese encuentro o convivencia con lo maravilloso comporte un movimiento, una transformación.

Esta transformación forma parte de la estructura del relato. Las reglas de juego del cuento de hadas son muy simples; sólo se permiten algunas movidas. La prohibición está allí para ser transgredida, los personajes nobles pasan por diversas dificultades pero al final son recompensados, la carencia debe ser saldada. Pero la restricción de las reglas del cuento y la llaneza de lo narrado o del trazo de los personajes no resta placer a sus lectores, sino que lo aumenta.²⁷

Para precisar aún más nuestra materia, recordemos que Tzvetan Todorov diferenció lo maravilloso de lo “fantástico”. En la definición de la literatura fantástica, el teórico francés dirige nuestra atención hacia un rasgo característico: el personaje se enfrenta a una situación ante la cual vacila (y el lector con él); no sabe si atribuir la explicación del evento a leyes de la realidad o a leyes sobrenaturales. El

²⁶ Carlos García Gual, *Mitos, viajes, héroes*, p. 10.

²⁷ Parafraseamos el comentario de A.S. Byatt sobre lo indicado por Max Lüthi a propósito de las reglas del cuento y la llaneza de su narración, y al hacerlo además tomamos en cuenta lo que nos dice Italo Calvino: precisamente por la “doméstica familiaridad” del cuento de hadas y su “rechazo a moverse más allá de la superficie”, estos relatos ganan “una profundidad que nos mantiene hablando de los personajes sin sentir que hemos agotado su riqueza” (Ver *The Annotated Brothers Grimm*, pp. xx y xlvii).

término “maravilloso” y el de “extraño” colindan con el de “fantástico”. Si el personaje (o el lector) se decide por las leyes de la realidad, entonces estamos ante lo extraño; si se decide por lo sobrenatural, estamos ante lo maravilloso. El hecho de la cercanía entre los tres géneros hace que el estudio necesariamente se ocupe de las zonas fronterizas; así aparecen los subgéneros de lo “extraño puro”, lo “fantástico extraño”, lo “fantástico maravilloso” y lo “maravilloso puro”.²⁸

El repaso de estas ideas de Todorov nos permite considerar dos importantes asuntos. El primero, que la compleja tarea de delimitar teóricamente estos géneros nos ofrece precisamente la posibilidad de indagar en aquello que se escapa de la clasificación y que expone unas zonas fronterizas reveladoras de la complejidad del ejercicio de la creación.

La segunda consideración se refiere a que el criterio a partir del cual se determina la naturaleza fantástica, maravillosa o extraña de una obra radica en la actitud del personaje ante la situación, en el modo en que el personaje explica lo que está ocurriendo. Y esa perspectiva que encarna el personaje pasa, a través de la obra, al lector.

Esto último nos conduce a tomar en cuenta la actitud del personaje ante la maravilla en la definición del cuento de hadas como materia: esa disposición a la magia revelada en lo cotidiano con la que se identifica quien lee el cuento. Sumemos a esta relación entre la actitud del personaje ante la situación y la del lector ante lo

²⁸ Ver *Introducción a la literatura fantástica*, pp. 53-57.

narrado, un sencillo relato situado en un tiempo impreciso, sobre una princesa que se inicia en la aventura a partir de una carencia y que es acosada por un agresor.

Nos acercamos a la configuración de una forma, de una estructura susceptible de ser transformada. Pero aún no contestamos del todo las preguntas que nos hicimos al inicio de este apartado. Es oportuno aclarar que no desdeñamos el término “maravilloso” al optar por el de “cuento de hadas”. Simplemente, nos situamos en la perspectiva del lector de esto que hemos llamado “materia”, es decir, atendemos al modo en que Ida Gramcko y Guillermo del Toro se refieren a estos relatos.

En la obra de la poeta encontramos las expresiones: “cuento infantil”, “cuento viejo”, “cuento de hadas”.²⁹ En el guión de *El laberinto del fauno*, del Toro escribe: “En el interior del auto viaja Ofelia, que lee un libro de cuentos de hadas ilustrado”.³⁰ Consecuentes con nuestro propósito de atender a la relación del artista con la obra primera, elegimos adoptar el término que utilizan ambos autores para nombrar este tipo de relato. Lo interesante será ver en el análisis de las obras lo que esta nueva lectura aporta a la tradición literaria y a la reflexión sobre la creación artística.

Una vez aclarado esto, y para poder seguir describiendo la materia que se transforma en la obra de Ida Gramcko y de Guillermo del Toro, nos disponemos a indagar en el tema del viaje.

²⁹ Ver “Platero y nosotros” y “Perrault y Walt”, en *El jinete de la brisa*, pp. 65 y 212.

³⁰ Ver *El laberinto del fauno: Guión cinematográfico de Guillermo del Toro*, p. 11.

Del viaje en el cuento de hadas

El viaje del cuento de hadas nos habla siempre de una transformación, vinculada en muchos casos al paso de la adolescencia a la adultez, al cruce de un umbral que implica hasta cierto punto morir.³¹ En él se pone en evidencia la experiencia de la iniciación: la experiencia de aprendizaje por el sufrimiento, el paso simbólico por la muerte y la posterior resurrección.³² Reconocer la presencia de este contenido en el cuento de hadas implica comprender la manera en que el viaje constituye formalmente estos relatos. Veamos lo que nos indica Propp al respecto:

La composición de la narración está construida sobre el movimiento del héroe en el espacio. Esta composición es propia no sólo del cuento maravilloso sino también de la epopeya (*Odisea*) y de las novelas; así está construido en *Don Quijote*, por ejemplo. En este viaje el héroe puede encontrar aventuras de todo tipo. En efecto, las aventuras de Don Quijote son muy variadas y numerosas (...) Pero, a diferencia de estas novelas literarias o semi-folklóricas, el auténtico cuento maravilloso folklórico no conoce esta multiformidad. Las aventuras podrían ser muy variadas, y en cambio son siempre las mismas, están sujetas a una severísima ley.³³

Observemos la relación que el teórico ruso establece entre personaje y movimiento. El viaje compone la narración en la medida en que ésta se centra en un

³¹ En este sentido, dice José Lezama Lima: “El viaje es reconocerse, es la pérdida de la niñez y la admisión de la madurez”, y luego afirma, citando a Andre Gide: “toda travesía es un pregueto de la muerte, una anticipación del fin” (Ver *Interrogando a Lezama Lima*, p. 49).

³² Escribe Propp en *Las raíces históricas del cuento*: “¿Qué es la iniciación? Es una de las instituciones peculiares del régimen de clan. El rito se celebraba al llegar la pubertad. Con él, el joven era introducido en la comunidad de la tribu, se convertía en miembro efectivo de ella y adquiría el derecho a contraer matrimonio (...) se creía que, durante el rito, el niño moría y resucitaba como un hombre nuevo (...) La muerte y la resurrección eran provocadas por actos que imitaban el engullimiento y consumición del niño por animales fabulosos (...) Otra forma de muerte temporal consistía en quemar simbólicamente al niño, en cocerle, asarle, cortarle en pedazos y resucitarlo (...) se creía que el iniciando debía marchar hacia la muerte, él estaba plenamente convencido de que moriría y sería resucitado” (pp. 74 y 75).

³³ Op. cit., p. 62.

personaje que experimenta una iniciación: así toma forma la aventura del cuento de hadas. Sin embargo, esto es cosa que también puede verse en otros tipos de relato. Para dar con lo que hace peculiar el viaje del cuento, Propp nos recuerda que hay una “severísima ley”; todos los viajes de los cuentos maravillosos son en verdad uno solo, en la medida en que se reducen a la presentación de “momentos” fundamentales para la trama:

El cuento maravilloso omite el momento del movimiento. El movimiento no es descrito nunca minuciosamente, se esboza siempre con dos o tres palabras. La primera etapa del viaje desde la casa paterna a la cabaña del bosque se cuenta con estas palabras: “Y él viajó: ¿mucho tiempo o poco? ¿Fue cerca, fue lejos?” (...) El viaje está sólo en la composición, no en su hechura (...) De ello se desprende que en el cuento maravilloso el espacio representa un doble papel: por un lado existe en el relato, es un elemento absolutamente indispensable de la composición; por otro es como si no estuviese. Todo el desarrollo de la narración tiene lugar en los momentos de no viaje, y estas paradas son elaboradas muy minuciosamente.³⁴

A diferencia, pues, de lo que sucede en las crónicas de viaje o en otros tipos de literatura cuya composición incorpora la transformación del personaje a partir de su travesía, en el cuento de hadas el desplazamiento carece de importancia. Se concentra la atención en el “no viaje”, en “las paradas”; lo que, según Propp, nos habla de la antigüedad de esos elementos estáticos. Proviene de los ritos de iniciación: “el espacio se ha insertado en algo que existía antes (...) Las representaciones espaciales reparten en distancias lo que en el rito constituían las fases”.³⁵

³⁴ *Ibidem*, p. 63.

³⁵ *Ibidem*, p. 64.

Lo que importa, entonces, no es tanto el viaje como sus etapas, los momentos en los que el personaje es puesto a prueba. La atención del lector se dirige a esos momentos, al modo en que el personaje se enfrenta a ellos. Por eso, ante la pregunta ¿quién es el héroe?, no daremos en el cuento con el trazo minucioso de unos rasgos psicológicos, de una personalidad que muta, sino con unas cualidades definidas por las acciones que éste realiza en su viaje de iniciación.

Veamos qué podemos decir de nuestras heroínas de cuento, en relación con su manera de afrontar el viaje. Para seguir las ideas de Propp, notemos primero lo siguiente: Blanca Nieves se interna en el bosque para huir de la muerte. Cenicienta sólo se desplaza al castillo donde el baile se celebra. Piel de Asno se traslada lejos de su reino para escapar de su padre. Los lugares a los que se dirigen sólo cobran importancia al ser vinculados con el cambio de una situación en la que las doncellas carecen de algo, a otra situación en la que son recompensadas.

Luego, recordemos que tanto Blanca Nieves como Cenicienta y Piel de Asno superan las pruebas de la iniciación por la intervención de la “buena fortuna” encarnada en la figura de un benefactor: los enanos que viven en el bosque, el hada madrina, o la fuerza de la naturaleza y la asistencia de la madre muerta, como sucede en la versión de *La Cenicienta* de los Grimm.

Lo que podría servir quizás como guía para iniciar una diferenciación del viaje emprendido por los tres personajes femeninos de estos cuentos es pues, en primer lugar, la importancia que tiene la buena fortuna en el proceso de iniciación, y

luego, el hecho de que éste se inicia de manera “forzada”, y no con un llamado.³⁶ Las heroínas se ven obligadas, luego de la muerte de la madre, a abandonar su refugio y a exponerse a lo desconocido —incluso cuando apenas salen de casa, como Cenicienta—. ³⁷ A todo esto habrá que añadir otro elemento: al final de ese paso del refugio a la intemperie está, al decir de J.R.R. Tolkien, la “buena catástrofe” o el final feliz, que en este caso es la recuperación o la ganancia de su condición de princesas, a partir del matrimonio.³⁸

Un personaje femenino emprende un viaje de iniciación no deseado, en el camino es asistido por la buena fortuna y finalmente obtiene el amor. Esta suerte de esquema puede hacernos recordar cierta leyenda de la antigüedad grecorromana. Emparentado con los cuentos de hadas cuya transformación estamos estudiando está el relato de Psique y Cupido, contado por Apuleyo.³⁹

³⁶ Al menos no con un llamado como el que recibe, generalmente, el héroe masculino, y que está dirigido a resarcir un daño causado a alguien. Sin embargo, y parafraseando a Joseph Campbell, no nos cerramos ante la posibilidad de considerar “llamado” a la “ligereza accidental” que hace que el personaje quede “expuesto”, sobre todo tomando en cuenta la función que cumple este evento en el relato: “grande o pequeña, sin importar el estado o el grado de la vida, la llamada levanta siempre el velo que cubre un misterio de transfiguración; un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte o de un renacimiento”. El llamado es, pues, el suceso con el que comienza el proceso de la iniciación en sí (Ver *El héroe de las mil caras*, pp. 54 y 55).

³⁷ Sobre la muerte de la madre o del padre como causa del inicio del viaje, ver Propp en *Morfología del cuento*, p. 38.

³⁸ La buena catástrofe de los cuentos de hadas, dice Tolkien, es “el repentino y gozoso giro (pues ninguno de ellos tiene auténtico final)”. Es interesante observar que esta concepción del final feliz (eminentemente cristiana, vale acotar) de Tolkien no niega “la existencia de la *discatástrofe*, de la tristeza y el fracaso, pues la posibilidad de ambos se hace necesaria para el gozo de la liberación; rechazan (tras numerosas pruebas, si así lo deseáis) la completa derrota final, y es por tanto *evangelium*, ya que proporciona una fugaz visión del Gozo, Gozo que los límites de este mundo no encierran y que es penetrante como el sufrimiento mismo” (Ver *Árbol y hoja*, p. 84).

³⁹ Ver en *El asno de oro*, pp. 149-188.

La única mortal amada por el dios del rapto amoroso comete el error de querer hacer visible al invisible. Esto, y ser considerada la doble de Venus, le gana un doble castigo: la ausencia del amado y la imposición de humillantes pruebas. Invariablemente la joven recibe la ayuda de la naturaleza o de otros seres que se apiadan de ella y la reconocen como la amada de Cupido. Si leemos el relato con mucha atención veremos en Psique no un personaje que interviene activamente en la resolución de las situaciones enfrentadas: su llanto no la deja ver claramente, sin embargo, sabe dejarse guiar.

Pero en eso que podría leerse como pasividad hay más bien una forma particular de actuar. Psique sabe también arriesgarse: comparece ante Venus por su propia cuenta, sabiendo lo que le espera. El deseo de recuperar el amor la lleva a atreverse, a exponerse a los castigos físicos que le infligen las criadas de su suegra; no obstante, es la manera en que afronta sus retos, su apertura a ser conducida por la buena fortuna, lo que le permite ser finalmente salvada por el amor. El relato culmina con un final feliz: la redención de Psique por la intervención de Zeus, la celebración de un gran banquete de bodas en honor de los amantes y el nacimiento de Voluptuosidad.

Esa actitud de entrega al acontecimiento, la aceptación de la prueba y de la intervención auxiliadora, puede verse en Blanca Nieves, en Cenicienta y en Piel de

Asno.⁴⁰ Lo que las diferencia de Psique está, por un lado, en el impulso de la acción: ellas no avanzan por el amor, no se mueven por la ausencia dolorosa del amante. Lo alcanzan al final, sólo como recompensa de su situación inicial, y así recuperan o ganan una condición perdida al inicio de su historia. Y por otro lado, esas pruebas a las que se enfrentan no se vinculan, como en el caso de Psique, a la ascensión del alma ni a la obtención de la inmortalidad. Su viaje está ligado al comienzo de la adultez, al abandono de una etapa de la vida.⁴¹

La atención sobre el inicio forzado del viaje, la intervención de la fortuna y el desenlace en el matrimonio nos indica cómo se da la vivencia de tres momentos en el tema del viaje iniciático: la exposición a lo desconocido, el enfrentamiento de la prueba y la recuperación o la ganancia de una condición. La determinación de estos momentos o “elementos temáticos” es lo que nos permitirá observar cómo se transforma y cómo resuena la materia del cuento y del tema del viaje de la princesa en tres poemas y un filme.

⁴⁰ Campbell también señala la relación entre la historia de Psique y el cuento de hadas, relación fundada en el ámbito de las pruebas propias del proceso iniciático. “Una vez atravesado el umbral, el héroe se mueve en un paisaje de sueño poblado de formas curiosamente fluidas y ambiguas en donde debe pasar por una serie de pruebas (...) Uno de los ejemplos más encantadores y mejor conocidos es el de las “tareas difíciles” que Psique tuvo que pasar para recobrar a su perdido amante, Cupido (...) El viaje de Psique al mundo subterráneo es una de las innumerables aventuras iguales que emprendieron los héroes del cuento de hadas y del mito” (Op. cit., pp. 94-95).

⁴¹ *Ibidem*, p. 55.

Del viaje del cuento y el viaje del lector

El nacimiento de “los clásicos” de los cuentos de hadas, es decir, la publicación de colecciones de relatos provenientes de la narración oral de culturas europeas, contiene en cierta medida el deseo de evitar que su contenido, transmisor de valores morales y revelador de identidad, se perdiera definitivamente.⁴² Recuerda María Tatar sobre la colección de los hermanos Grimm:

Cuando Jacob y Wilhelm Grimm desarrollaron por primera vez el plan de compilar cuentos populares alemanes, tenían en mente un proyecto académico con el objetivo de preservar tradiciones narrativas amenazadas por la industrialización y la urbanización. Querían capturar la voz “pura” del pueblo alemán y conservar su *Naturpoesie* oracular antes de que se desvaneciera, y hablaron libremente en el prefacio de la colección sobre los lugares donde las historias aún eran contadas: “Al lado de la estufa, en el corazón de la cocina, las escaleras del ático durante las festividades aún celebradas, la soledad de las colinas y los bosques, y sobre todo, la ilimitada imaginación han funcionado como cercos, preservando [las canciones populares y los relatos hogareños] y trasmitiéndolos de una generación a otra.”⁴³

⁴² Es lo que puede verse en los *Cuentos de Mamá Gansa*, de Charles Perrault, publicados en 1697. Los cuentos finalizan con una moraleja dirigida a los lectores, con intención de inculcar valores morales a los niños, pero también son notables en su estilo la gracia y el humor propios de la Francia cortesana. Jacob y Wilhelm Grimm, por su parte, hicieron manifiestas las intenciones que los movieron a emprender el proyecto de la publicación en los prólogos de sus primeras ediciones de cuentos. Tanto la obra de Perrault como la de los Grimm se establecieron como “fuente autorizada de relatos hoy diseminados por diferentes culturas”. Se erigieron en modeladores del canon de los cuentos infantiles. (María Tatar, “Reading the Grimms’ Childrens Stories and Household Tales: Origins and Cultural Effects of the Collection”, en *The Annotated Brothers Grimm*, p. xxxi. La traducción es nuestra).

⁴³ “When Jacob and Wilhelm Grimm first developed the plan to compile German folktales, they had in mind a scholarly project that would preserve storytelling traditions threatened by industrialization and urbanization. What they wanted was to capture the ‘pure’ voice of the German people and to conserve their oracular *Naturpoesie* before it died away, and they talked freely in the preface of the collection about the sites where the tales were still told: ‘the places by the stove, the hearth in the kitchen, attic stairs, holidays still celebrated, meadows and forests in their solitude, and above all the untrammelled imagination have functioned as hedges preserving [folk songs and household tales] and passing them on from one generation to the next.’” (María Tatar. Op. cit., p. xxxii y xxxiii. La traducción es nuestra).

Ya desde el surgimiento de la luego llamada (por la modernidad) “literatura infantil” se halla la intención de preservar algo vital y por ello frágil, susceptible de desvanecerse ante la amenaza del mundo moderno —y su proceso de industrialización, su creciente interés en la tecnología o en el consumo, etc.—. Los Grimm, señala Tatar, veían en estos relatos las reminiscencias de creencias antiguas y costumbres que permiten acercarse a los orígenes de una cultura y entender la conformación de lo que la caracteriza. Muy probablemente, indagar en otros ejemplos de publicaciones europeas de este estilo revelaría siempre la inquietud por poner al resguardo imaginarios populares, tanto como iniciales nociones de identidad cultural; un gesto que en el fondo devela la urgencia de mantener, sobre todo, unas formas de comprensión del comportamiento humano, de la naturaleza humana.⁴⁴

Garantizar la permanencia de los relatos y de lo que en ellos se atesora a través de la palabra impresa, implica, claro está, el paso de la oralidad a la escritura, y pide, por ello, mantener hasta donde sea posible la cercanía (el “nosotros” que incluye al narrador y a sus oyentes) y el presente (la actualización de lo que escuchamos) de la narración oral. Lo expresa más claramente Fernando Savater a través de las palabras de Benjamin:

⁴⁴ La motivación nacionalista de los Grimm se topa con su contrasentido dentro de la propia obra, puesto que hizo evidente conexiones interculturales. En la colección se incluyen “dos cuentos netamente franceses (nada menos que *El gato con botas* y *Caperucita roja*)”, pero además se descubre que los demás cuentos “existían en todas las demás culturas europeas” —y en culturas no europeas también, vale acotar—, “sólo que nadie las había llevado a la imprenta, o no en la forma en que ellos lo hicieron” (Rodríguez Almodóvar, en “Cuentos populares, perfectamente incorrectos”, http://www.aralmodovar.es/articulos_y_conferencias_de_antonio_rodriguez_almodovar.php).

El narrador incluye al oyente en el relato mismo, en calidad de futuro protagonista, y le advierte de unos peligros que, por el solo hecho de escuchar, comienza ya a correr. Lo hermoso de la crónica de la aventura es sentirla como prólogo e iniciación de nuestra propia aventura.⁴⁵

Esto es aplicable, por cierto, a lo que, al menos en un principio, busca mantenerse en la escritura de la narración: la posibilidad de involucrar al cuerpo en la lectura, la posibilidad de leer y creer, de enfrentar el riesgo, la aventura. Y se halla entonces en esto la posibilidad de mantener vivo no sólo el acto de la narración, sino lo narrado. El profesor Karl Kerényi, en el prólogo a *Los dioses de los griegos*, nos dice que para restaurar el ser pleno de la materia humana que compone la mitología es necesario devolverla a su “medio original (...) al medio en el que ella todavía “resonaba” interior y exteriormente, esto es, en el que despertaba ecos”.⁴⁶ Lo que con estas palabras señala Kerényi es algo esencial para la mitología, y por ello, para la narración.⁴⁷ También el paso de los cuentos de su origen oral a la escritura implica mantener la posibilidad del viaje del lector, renovar la vitalidad del enfrentamiento al riesgo, de la magia y de la transformación.

Preservar esa posibilidad en la literatura guarda relación con lo que entiende Savater por “nivel ético de la narración”:

⁴⁵ *La infancia recuperada*, p. 31.

⁴⁶ Ver p. 14.

⁴⁷ Nos recuerda Kerényi: “La palabra griega *mythologia* contiene el sentido no sólo de “cuentos” (*mythoi*) sino también el de “contar” (*legein*): un tipo de narración que originalmente también despertaba ecos, porque promovía el darse cuenta de que la historia contada concernía personalmente al narrador y a la audiencia” (Ídem).

Su importancia fundacional en la adquisición de una moral que no remita ante todo a la timorata corrección de las costumbres, sino a eso que alude a la expresión española “tener la moral alta, tener mucha moral”: la rebelión ante la necesidad ciega, ante el peso abrumador de circunstancias inhumanas que no parecen dejar lugar para lo humano, el libre coraje que se enfrenta con rutinas y mecanismos en los que no se reconoce y consigue afirmar el predominio de lo maravilloso, de lo inmortal.⁴⁸

Muy similar al señalamiento de ese espacio para lo humano preservado por la narración, ante la amenaza de las circunstancias o de la rutina, es lo planteado por Jack Zipes, en su artículo “Por qué importa tanto la fantasía”. Allí se nos invita a entender lo fantástico no como género sino como *ethos* —a la manera de Julio Cortázar—, y con ello, a reparar en las formas de la creación artística que posibilitan una “regeneración espiritual” y la contemplación de “alternativas a nuestras duras realidades”.⁴⁹ Para Zipes, la verdadera fantasía es aquella que provee la capacidad de “resistir”. Esta noción ampliada de lo fantástico incluye, según él, obras con intenciones y funciones aparentemente disímiles, como la Biblia y la colección de los Grimm, porque:

A diferencia de la realidad, pretenden revelar los misterios de la vida y descubrir de qué manera podemos preservarnos y preservar nuestra integridad en un mundo conflictivo. Son una compensación ante la violación constante de la naturaleza y de la vida misma y ante la violación cotidiana de nuestras vidas generada por el espectáculo.⁵⁰

⁴⁸ Acercarse a la reconstrucción del nivel ético de la narración, a partir del acto de escribir su propia experiencia de la lectura, es lo que se propone Savater en su libro *La infancia recuperada* (ver p. 21).

⁴⁹ Jack Zipes, “Why Fantasy Matters Too Much”, en *Comparative Literature and Culture*, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol10/iss4/1>

⁵⁰ “Unlike reality, they allegedly open the mysteries of life and reveal ways in which we can maintain ourselves and our integrity in a conflict-ridden world. They compensate for the constant violation of nature and life itself and for the everyday violation of our lives engendered through spectacle” (Ibídem, p. 2. La traducción es nuestra).

Lo interesante de esta noción ampliada de lo fantástico y de la fantasía es que abre la posibilidad de apuntar más allá de una definición genérica, hacia un anhelo de preservación en la literatura —en la creación, por tanto— de un espacio para el *ethos*, para una disposición, un carácter con qué ver el mundo, una conciencia de lo que en ese mundo amenaza al hombre, y de lo que en él le salva.

En estas reflexiones en las que se percibe al cuento como refugio para lo esencial humano, hay cierta ansiedad que, como podemos observar, es la misma desde el surgimiento de las colecciones que hoy pertenecen al canon occidental. Es un anhelo que resurge en diversas versiones nacidas en el terreno de lo literario, que se pone en evidencia en ciertos estudios sobre la forma, la vigencia y la universalidad de los cuentos de hadas, y que adquiere nuevas formas en la producción de obras pertenecientes a otros lenguajes, como veremos luego.

De modo que al hablar de las transformaciones y las resonancias del cuento de hadas se hace necesario aludir a la experiencia de la lectura también como una suerte de viaje, porque la vuelta sobre los cuentos implica la posibilidad de iluminar de diferentes maneras esa iniciación de quien lee, de quien acude al cuento como quien busca morada, pero sabiéndose al mismo tiempo expuesto al riesgo. La expectativa ante la nueva obra se concentra, en cierto modo, en que la transformación del cuento siga favoreciendo el movimiento de la imaginación.

Es por esto, además, que habría que hablar también de un “viaje del cuento” cuando se estudian sus transformaciones: su paso de la oralidad —cuando, además, cada narrador lo hacía variar un poco—, a lo que luego se constituye en cuento literario; las numerosas variaciones que sufre al trocarse lectura para niños; los cambios operados al traducirse a diferentes lenguas. Y finalmente, en la transformación que aquí nos ocupa: en su desbordamiento hacia otras formas del arte.

El gesto del artista, que desde formas ajenas a la narración literaria reescribe el cuento de hadas, se puede ver como el de un lector contagiado por el deseo de preservar lo más valioso de esta literatura. Pero al mismo tiempo ese gesto exige reconocer la impronta del artista: su respuesta a la tradición, que pone en evidencia la concepción que tiene sobre su oficio, que revela su percepción del arte y de su tiempo.

Desde esta perspectiva, la transformación y la resonancia del cuento de hadas en lenguajes ajenos al de la narrativa literaria —en tanto eco de una necesidad de preservar y actualizar intrínseca al paso del cuento a la literatura—, nos conduce, en el fondo, a una reflexión sobre el acto mismo de la creación. Cuando Zipes, parafraseando a Theodor Adorno, habla de la “verdadera fantasía” como aquella que ofrece una alternativa al estado de las cosas, aquella que demuestra una cualidad de artificio capaz de dar forma a la negación de las condiciones existentes, no hace otra cosa sino acudir a uno de los significados históricamente relacionados con ella: el de

“mostrar o hacer visible” aquello que se escapa a nuestra vista.⁵¹ Se nos habla entonces de la fantasía como *poiesis*. Y desde esta concepción se abre un terreno de encuentro entre los lenguajes artísticos. Allí quiere situarse este estudio, atendiendo particularmente a las cualidades de la imagen (de la imagen poética y de la imagen cinematográfica), lo que posibilita la observación de las relaciones, las afinidades y los contrastes entre las obras y su materia.

⁵¹ Zipes comenta los dos aspectos de la fantasía que interesan a Adorno: la “capacidad” propia de la imaginación de “transformar las condiciones existentes en la negación de la realidad material”, y el “resultado, el producto de la capacidad transformadora de la imaginación”. Sobre este segundo aspecto se plantea el criterio de “calidad”, que se concentra en lo que la fantasía propone como alternativa a lo establecido y en cómo se las ingenia para dar forma a la negación de lo que existe. El arte como otredad de lo existente, es lo que se discute en estas líneas de Zipes (ver Op. cit., p. 3).

Capítulo dos

Del cuento de hadas al poema

La imagen poética, la transformación y la resonancia

¿Qué sucede cuando desde la poesía se emprende la transformación y la resonancia del cuento de hadas? Luego de plantear esta pregunta debemos decir un par de cosas sobre cómo la responderemos. Primero, que no podremos contestarlas desde los esquemas del estudio de la narrativa exclusivamente. Nos hará falta echar mano de lo que puede iluminar en este sentido la perspectiva de la poesía.

Segundo, que lejos de ofrecer respuestas abarcadoras, apuntaremos ciertas cualidades de lo poético para entrar en esta discusión y situarnos en el decir de Ida Gramcko sobre la relación entre cuento y poema. Más adelante, en el estudio de los poemas “Blanca-Nieve”, “La Cenicienta” y “Piel de Asno”, podremos ahondar en lo que sucede en ellos con el cuento.

Comencemos por recordar que a diferencia de la narración, que puede contemplar el transcurrir del tiempo, la poesía contiene todos los tiempos; más bien, si queremos acercarnos al “tiempo” del poema, habremos de referirnos a él como “instante”. La imagen poética surge.⁵² El tejido de sucesos del cuento no puede,

⁵² Ver comentarios de Gastón Bachelard sobre el instante y el surgir de la imagen en *Poética del espacio*, pp. 8-11.

pues, persistir en el terreno de la poesía. En la imagen poética el transcurrir se trastoca en instante, ¿qué quiere decir esto? La narración pasa por una síntesis, una suerte de decantación que ensancha su vitalidad —o se la devuelve— al situarla fuera de la sucesión, fuera del tiempo cronológico. Acaso esta cualidad es la que haría posible resguardar lo valioso del cuento, aunque se deshaga su condición narrativa. Dice José Lezama Lima: “El poema es un cuerpo resistente frente al tiempo y el poeta es el guardián de la semilla, de la posibilidad, del potens”.⁵³ El evento del relato se vuelve instante vivo en la transformación. Continúa Lezama: “Todo tiempo viviente está respaldado por la palabra creación, es decir por la poesía”.⁵⁴

Porque ese instante poético, esa emergencia de la imagen, nos remiten al origen del lenguaje. Dice Gastón Bachelard: “Por su novedad, una imagen poética pone en movimiento toda la actividad lingüística. La imagen poética nos sitúa en el origen del ser hablante”.⁵⁵ Apuntar esto es considerar que la reescritura del cuento en el poema contiene la posibilidad de actualizar a aquél mientras ilumina eso que lo vincula al origen del lenguaje. Y al hacerlo puede revelar no tanto, acaso, lo que hoy puede decirnos el cuento —aunque el poeta necesariamente esté situado en un

⁵³ *Interrogando a Lezama Lima*, p. 20.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 51.

⁵⁵ Añade Bachelard: “La imagen poética es una emergencia del lenguaje, está siempre un poco por encima del lenguaje significante (...) la poesía pone al lenguaje en estado de emergencia. La vida se designa en ellas [en las emergencias de la imagen poética] por su vivacidad. Esos impulsos lingüísticos que salen de la línea ordinaria del lenguaje pragmático, son miniaturas del impulso vital”. *Op. cit.*, pp. 14-19.

momento histórico— sino lo que puede decir para la poesía, lo que en la poesía se vincula al cuento.

Pasamos así de hablar del tiempo, diferente para el cuento y para el poema, a referir sustratos, materia común. En el origen del lenguaje está la poesía, el canto, el mito, el rito, el cuento. La imagen poética, en el poema que reescribe el cuento, hace visible lo que se quiere rescatar de él. Hace visible lo que puede pasar por invisible: celebra el acto de la creación implícito en la narración.

La repetición que la narración busca se inscribe en el tiempo cíclico de los mitos: lo que vuelve no es la historia, sino la poesía, la creación. Lo que vuelve en la narración son los pilares de nuestra condición humana (...) Esa repetición, a la que Kierkegaard dedicó sus páginas más fervientes, es la plena restitución de lo habido, la restauración intacta de las fuerzas gastadas en el combate perdido o ganado, la reconstrucción del mundo, la abolición de lo irremediable. Narrar es la posibilidad de reinventar la realidad, de recuperar las posibilidades frente a lo difícil o lo adverso. Cuando pierde su función regeneradora (...) la narración se agosta.⁵⁶

Aunque el poema despoje al cuento de su sucesión, mantiene intacto eso que está contenido en su recurrencia, en su repetición; hace que resuene profunda e indefinidamente la reinención de la realidad, posibilidad contenida en sus imágenes. Dice Gastón Bachelard sobre la imagen poética: “No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: por el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y a extinguirse”.⁵⁷

Es por esto que cuando estamos ante el poema ya no leemos lo que sucede en el cuento, sino sus imágenes, las que la poesía revela. No obstante, las imágenes no

⁵⁶ Fernando Savater. *La infancia recuperada*, p. 36.

⁵⁷ Bachelard, p.8

están allí para “explicar mejor” el cuento; la reescritura por vía de la imagen poética pone en evidencia la continuidad y los matices de una relación: la del poeta con lo que lee. El poeta lee las imágenes del cuento. Y al volver a escribirlas, pero en un poema, se convierte en el “salteador de caminos” de Benjamin, un salteador que viene a entregar su ofrenda. El poeta responde al cuento con la creación del poema.

Algo parecido a lo que indica en estas líneas María Fernanda Palacios:

La lectura de imágenes, en lugar de responder preguntas y resolver problemas, mantiene la conversación con los temas, situaciones y elementos de la obra: sostiene y desarrolla un tema, musicalmente hablando, lo despliega o lo aísla, lo contrasta escuchando cómo suena, tocado en diferentes instrumentos. La lectura se desplaza **con** el tema, lo evoca, lo encuadra, lo descuadra, lo enfoca, lo aproxima o lo aleja, no para cerrar una discusión o probar nada sino para seguir con el tema y continuarlo, llevarlo un poco más lejos, o traerlo, más acá.⁵⁸

Al leer las imágenes del cuento y luego, al llevarlas al poema, el poeta comparte con nosotros esa relación con la lectura. Nos invita a leer imágenes, y a ver en esto la posibilidad de continuar el gesto de la creación. Así se mantiene la renovación del cuento, su revitalización. El lector es involucrado, desde la poesía, en el viaje del cuento, al ponerse en evidencia cómo le incumbe lo que lee, y lo que pide de él estar ante lo que lee.

⁵⁸ Ver en “Los espejos de Andrei Tarkovski: sobre la imagen, el símbolo y otras cosas” (guía de estudio), p. 2.

Poema e intemperie, cuento y refugio

En el breve ensayo titulado “Platero y nosotros”, Ida Gramcko nos conduce a su apreciación de la sencillez que es impronta en la obra de Juan Ramón Jiménez, aludida en el título. La autora prepara el terreno para hablar sobre las cualidades de Platero, tocando primero, muy sutil pero densamente, la forma como la poesía y el cuento crean un ámbito distante al del “mundo establecido”. Se plantea esta distancia como fundamental, pues hace posible la construcción de una especie de recinto donde se preserva la experiencia creadora, poética, del hombre. Para ahondar sobre esto, es necesario detenerse un momento en lo que Gramcko nos dice sobre *Platero y yo*, “cerrado círculo donde se agudiza y se resume la multiforme brujería infantil”.⁵⁹

Atendamos para empezar a sus anotaciones sobre el tiempo: en la obra de Jiménez la añoranza de la niñez, propia del cuento, se conjuga con el instante poético:

A mi modo de ver, Juan Ramón Jiménez, no añorante sino añoranza pura, quiso “presencializar”, actualizar un tiempo mágico. El niño, después de leer *Platero y yo*, necesitará esforzarse para que el mundo sea milagro. Lo inmemorial ha pasado a un terreno inmediato. Lo lejano, lo mítico, lo ideal se concreta (...) Platero trae el pretérito perdurable, lo trae en su lomo gris, lo trae por medio de una prosa encantada en la que sí caben los instantes: aquella hora de sol, aquella oscuridad bajo la enredadera...⁶⁰

Notemos la intención de hacer presente, de actualizar el tiempo mágico, que Ida Gramcko lee en *Platero y yo*. Esa actualización pasa por el acercamiento de lo

⁵⁹ Ida Gramcko. “Platero y nosotros” en *El jinete de la brisa*, p. 69.

⁶⁰ *Ibidem*, pp. 71-73.

antiguo, la concreción de lo ideal. El gesto es posible gracias a la prosa lograda por Jiménez, en la que cabe el instante poético; una prosa que permite al lector percibir la textura de lo imaginado. Así la poeta dirige nuestra atención sobre el esplendor de la sencillez que hay en el cuento, sobre lo cotidiano que allí se opone a lo civilizado:

Platero es mucho menos elaborado. No tiene sino su humildad, su ternura, su felpa palpitante, su paciencia (...)

Su material está siempre formado por entes sustantivos, por fenómenos cotidianos pero capaces de remontarse en vuelo lírico: gentes, huertos, follajes, estrellas... Ni un solo desliz de lo civilizado hay en Platero. La civilización, oposición a lo salvaje, es casi siempre lo engreído. Ni una sola vanidad hay en Platero, todo modestia al irradiar, todo lejanía presente. (...)

Su mensaje se lee sin esfuerzo, pero con la misma enriquecedora, imprecisa e intensa emoción con que se lee un cuento de hadas, porque parece darnos una aguda y sonora esencialidad de lo que es y lo que ha sido la imposible verdad de un encantamiento.⁶¹

Del cuento infantil cercano a lo poético que es *Platero y yo*, Ida Gramcko insiste en esa prosa amable que también recuerda cualidades del cuento de hadas: una riqueza y una intensidad emocional atadas a lo impreciso.

A partir de estas ideas volvamos a la distinción especial que Gramcko presenta entre el cuento de hadas y el poema. Al inicio de “Platero y nosotros” la autora enuncia primero lo que los une: hay en ambos liberación del mundo establecido: “ambas creaciones se emancipan de lo vulgar y lo rutinario, aunque de muy distinto modo”⁶². La lectura de lo que sigue a esta afirmación en el ensayo va

⁶¹ *Ibidem*, p. 72.

⁶² *Ibidem*, p. 65.

sugiriendo el trazo de dos familias de imágenes que corresponden a una y otra forma literaria:

El poema es constatación, certidumbre; “un acto de fe, una palabra idéntica a su hecho”. Instauro, construye. Es “abierto espacio, se hace horizonte o intemperie”.⁶³ El cuento “adivina, intuye”. Es sospecha, olfateo; “un género que no puede llamarse estructura sino más bien idioma”, su prosa es errante. “Está en el hurto y la sorpresa”. “Avizora o inventa”. “Es una evasión, una ilusión, y por lo mismo, es un refugio”.⁶⁴

Puede verse que en este ensayo no se desea precisamente definir poema y cuento oponiéndolos. La diferenciación ofrecida allí es de otra naturaleza. Ida Gramcko convida a seguir la mirada con la que se acerca, al mismo tiempo, a lo que no debe perderse en el cuento de hadas y a su propia concepción de la poesía. Y nos va mostrando lo que de ellos la seduce sensorialmente hablando. Tanto en el cuento como en el poema hay el gesto de inventar o instaurar ámbitos de emancipación. Pero estos ámbitos tienen cualidades distintas. Mientras el poema se hace intemperie, el cuento es refugio. Y siendo ella misma lectora y poeta nos conduce a través de sus reflexiones, apelando a nuestra propia experiencia como lectores.

Nos toca asociar en nuestra memoria lo que ella va indicando con lo que hemos atesorado en nuestro acercamiento al poema contemporáneo y al cuento

⁶³ *Ibidem*, pp. 65-66.

⁶⁴ *Ídem*.

infantil. Ahondemos en estas imágenes de refugio e intemperie, dado que nos permiten referirnos a la vez a lo que sucede con los diversos viajes que aquí nos ocupan: al viaje del cuento de hadas, el de los personajes, del que el lector es partícipe, pero también el de la transformación del cuento, de la mano del poeta o del artista-lector.

Intemperie

Cuando Ida Gramcko dice que el poema contemporáneo es abierto espacio, horizonte, intemperie, lo asocia a un ámbito de entrega en el que el yo del poeta peligra.⁶⁵ Una afirmación similar se hace presente en las reflexiones de Hanni Ossott, en “Meditaciones. Lectura meditativa de los textos de *Intemperie* y *Memorial de Rafael Cadenas*”. Allí Ossott lee a Cadenas, y al mismo tiempo devela sus propias observaciones sobre la imagen de la intemperie. La lectura de ese texto ofrece la sensación de que se está leyendo a ambos poetas, de que se está indagando en la contundente recurrencia de las imágenes de desamparo, de disolución del yo, de exposición, presente en la obra de los dos.

⁶⁵ En *Conversaciones con la intemperie. Seis poetas venezolanos*, Gustavo Guerrero presenta una selección de las obras de Ramos Sucre, Vicente Gerbasí, Juan Sánchez Peláez, Rafael Cadenas, Guillermo Sucre y Eugenio Montejo, conducida por una atención a la recurrencia de la imagen de la intemperie, como lo señala el nombre de la antología. En diversas ocasiones, Guerrero ha interpretado esta recurrencia en tanto claro indicio de la manera en que se constituye la tradición de la poesía venezolana moderna en el tiempo. (Ver op. cit., p. 18) Volveremos sobre este asunto más adelante. Por el momento nos parece oportuno acercarnos a lo que nos dice Ida Gramcko a partir de esta lectura, este comentario a la vinculación de la intemperie no sólo con el ámbito del poema sino con el estar del poeta frente a la poesía, que nos ofrece la “lectura meditativa” de Hanni Ossott.

Entonces, quien está a la intemperie se halla en franca muestra, a disposición, como si ya no pudiese decidir, como si ya no lo quisiera.

Disponerse a ese desamparo significa abandonar la posibilidad de decir yo, o al menos, no poder decirlo ya con el rigor, la inocencia, la máscara o la defensa requeridos.

¿Es la intemperie lo abierto?⁶⁶

En el intento de seguir estas meditaciones de Hanni Ossott queda resonando para nosotros la frase “decir yo”. Un decir yo con “rigor”, con “inocencia”, con “máscara” o con “defensa”, necesario para vivir en el mundo, que exige una configuración del ser. Lo que se subraya en la imagen de la intemperie es que es develadora. Ante su aparición, el mundo rutinario pelagra. Peligramos, en tanto individuos.

Decir yo es cubrirse, ampararse bajo el techo: la casa, las cosas, los hombres, los murmullos, el caer de los objetos, la pasión que desgasta y reconforta. Señales, formas, vías para el resguardo (...) A la intemperie está el viento, quizás la Noche, lo solo y las raras y abismales sensaciones; esas que nos están permitidas sólo si sabemos escuchar su tentación, sólo si no rehuimos su peligro⁶⁷.

El de la intemperie es un ámbito en el que persisten raras y abismales sensaciones, dice Ossott, y añade luego que estas sensaciones nos tientan. Podría decirse que hay un “llamado” de la intemperie. ¿Por qué atender a este llamado, por qué enfrentarnos al peligro si el mundo de lo estable nos permite estar a salvo? Algunas líneas después un par de frases parecen dar con la respuesta: “La intemperie –continúa Hanni Ossott– es el afuera que irriga desde adentro y que por ello no

⁶⁶Hanni Ossott. “Meditaciones. Lectura meditativa de los textos de *Intemperie* y *Memorial* de Rafael Cadenas” en *Cómo leer la poesía*, p. 39.

⁶⁷ *Ibidem*, pp. 39-40

podemos eludir”; luego: “la advertencia contra la intemperie es inútil”.⁶⁸ Lo abierto, entonces, nos llama desde dentro.

Ida Gramcko dice poco sobre la intemperie en “Platero y nosotros”. Allí apenas se señala la conciencia de “fragilidad” que hay en el poema actual, contemporáneo: “ya no hay sino la constante de la revelación, el oficio de vivir siendo expuesto”.⁶⁹ Pero es posible adensar esta concepción de la relación poema-intemperie en la lectura de otros ensayos y poemas suyos. Lo que se va revelando en esos escritos es precisamente la vinculación que esta concepción tiene con la manera de apreciar la actitud del poeta frente a su quehacer. En otro ensayo de *El jinete de la brisa*, dedicado a la obra de Robert Ganzo, afirma:

Imperceptiblemente la entrega sin reservas al misterio poético conduce a una claridad: las formas nuevas, las nuevas evidencias (...) El miedo al vacío, al no ser, a la nada, quedan sojuzgados de pronto y nuestro naufragio momentáneo deviene en portentosa víspera. Ya el yo no necesita replegarse porque naturalmente se desprende, ya no es el cerrojo que protege del asalto de las paradojas sino la llave que, en busca de remotas alianzas, abre las puertas a la intrusa contradicción e incluso a nuestra propia antítesis. El poeta se encuentra abocado a una dimensión en que todo se mezcla y entreteje, y allí se descubrirá cada vez que se done sin escamoteos personales, sin ardides retóricos, sin trampas exteriores o interiores (...) jornada fatigante y sobrecogedora para los que velan excesivamente sus costados e imposible de practicar para el cantor sujeto a esa extraña ley de gravedad que gravita en los personalismos.⁷⁰

Lo que en los fragmentos anteriores aparece para Ossott como una intemperie tentadora es mostrado por Gramcko como una disolución deseable. La “entrega sin

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 40.

⁶⁹ “Platero y nosotros”, p. 68.

⁷⁰ “Donde *todo se muere de futuro* (II)”, p. 83, 84.

reservas al misterio poético” revela lo que un exceso de atención a lo interior o al juego con lo formal sólo logra oscurecer. El poeta no debe permitirse estar a salvo; debe preferir el atrevimiento, el gesto de lanzarse a la intemperie, porque sólo así se revelará para él un centro: el del reconocimiento del vínculo entre lo *íntimo* y lo *inmenso*. Podemos ver esto dicho por Gramcko también en uno de sus poemas:

Estar afuera es como estar adentro
de inagotable intimidad creadora.
No es perder cuerpo, es descubrir un centro
mayor que lo interior que nos demora.
Estar afuera, a pleno sol, al viento...
La noche ya no es más la mediadora,
pues nos une a través de un mandamiento
de sombra impuesta que se ve o se ignora.
Escogida es la unión desde lo intenso.
Vivo nivel estalla con la aurora
y enlaza lo profundo con lo inmenso,
pues cada ser deviene lo que añora.
Y queda un solo ser, un gran suspenso,
mas el hombre lo sabe y lo atesora.⁷¹

Como si de un rito de iniciación se tratase, es necesario que el poeta atienda el llamado de este “afuera” que resuena “dentro”, porque exponerse a la intemperie le conduce “a una nueva visión del mundo”: la de la relación, justamente, entre ese afuera y ese adentro, la del reconocimiento de las correspondencias, la de la expresión de la totalidad. Pero esta relación no se revela sin resistencia, por ello al hablar del poema como intemperie se señala también su condición de umbral que invita y retiene. Hanni Ossott, en un texto anterior al de “Meditaciones...” titulado “El espacio de la desmesura”, dice:

⁷¹ *Poemas*, p. 218.

En el origen de la obra, en la cercanía que la palabra establece con lo anterior a ella: el espacio de la inspiración, en el estado de relación abierta por el cual *somos escucha*, hay una invitación al exceso. En la cumbre de la experiencia poética, el espacio de la desmesura incita a la disolución. (...) La imagen poética expresa la enfermedad de quien no puede morir enteramente. Su ritmo prepara al salto y retiene del salto. El ritmo poético instaura el estado iniciatorio. Invita al sobrepasar. Pero lo sobrepasado, lo desmesurado de la experiencia es que el mundo de las cosas familiares, lo objético, las representaciones, se desvelan en la inseguridad sobre la cual están sostenidas y retenidas. Por la desmesura, la poesía nos habla de nuestro desamparo.⁷²

La imagen poética aparece doblemente como protección y exposición. Su ámbito es el de la intemperie, pero en ella hay algo de refugio. Por esto es posible hablar, como lo hace Gramcko, de constatación y certidumbre en el poema. Volvamos por un momento a “Meditaciones...” para ahondar en esto.

¿Pacta la poesía con la intemperie, se dispone a ella o también con el techo? ¿Acaso no es ella un techo para lo dispuesto al descampado? ¿Un filtro? ¿Un bebedizo? ¿Una ilusión para sostener en pie? ¿Un ocultamiento, un disimulo de lo aterrador?

La palabra todavía impide el *afuera*. Lo abre, lo vela.

*Quiero exactitudes aterradoras [...] (Intemperie, Ars poética)*⁷³

La poesía, así, ordena y construye al menos provisionalmente, en el terreno del caos, de lo no nombrado. Para Gramcko, en el oficio de nombrar en la intemperie, oficio del poeta, hay una calma. Esta calma es, aclara, “tan solo un lenguaje, (...) una costumbre de intemperie que aún sabe interrogarse por sus dones porque un largo recorrido poético enseña, como dentro de una moral, que una

⁷²Hanni Ossott. “El espacio de la desmesura” en *Memoria en ausencia de imagen, memoria del cuerpo*, pp. 18-19.

⁷³ Op. cit., p. 46.

palabra, por más perfección que señale, es a pesar de todo un puente libre”.⁷⁴ ¿Y hacia adónde lleva ese puente libre? Será acaso hacia donde nada puede instituirse permanentemente, aunque todo lo que allí se construya sea expresión de lo permanente, de la totalidad: el puente libre —así como la “llave” del comentario sobre la poesía de Ganzo— nos habla de la insistencia del poeta en una labor imposible, de su modo de asumir la poesía y de estar en el mundo.

Lo instaurado en el poema es, visto así, lo que no debe perderse, lo que es preciso conservar; aunque dar con eso signifique no estar ya a salvo. En el despojarse del poeta, en su arriesgarse, se nos revela la unidad del mundo y la emancipación del “mundo establecido”.

Refugio

Si nos disponemos ahora a seguir la asociación de la imagen de refugio al cuento de hadas que Gramcko nos ofrece en “Platero y nosotros” reconoceremos cómo esa imagen resuena en diversas lecturas realizadas sobre este tipo de relatos, en las que algunos autores intentan determinar como su valor o su función más importante. Bruno Bettelheim, por ejemplo, ve el cuento de hadas como proveedor de imágenes que le permiten al niño aprender a estar en el mundo, puesto que le ayudan “más que cualquier otra cosa en su tarea más difícil, y sin embargo más

⁷⁴“Donde *todo se muere de futuro* (II)”, p. 86.

importante y satisfactoria: lograr una conciencia más madura para apaciguar las caóticas pulsiones de su inconsciente”.⁷⁵

“Apaciguar las caóticas pulsiones del inconsciente”. Es posible pensar que estas palabras de Bettelheim apuntan hacia lo interno del niño, directamente hacia lo que hay en él de peligro para sí mismo. Siendo así, ¿no cabría entonces decir que en un refugio como el de la imagen del cuento de hadas es posible protegerse, en doble gesto, del mundo y de la propia condición humana? Y al mismo tiempo, ¿no puede vincularse esa conciencia que lidia con la interioridad infantil al reconocimiento, o al menos a una intuición, de esa llamada que la intemperie nos hace desde dentro?

J.R.R. Tolkien, por su parte, no considera que tenga sentido asociar los cuentos de hadas particularmente con los niños. Ve en estos relatos algo que podría llamarse “la posibilidad de preservar la sensibilidad humana”. El valor del cuento para este escritor está en que provee fantasía, o el ejercicio de la capacidad “subcreadora”⁷⁶ del hombre; renovación, o la oportunidad de “volver a ganar la visión prístina”, de volver a ver las cosas sin el velo de lo “cotidiano o familiar y de nuestro afán de posesión”; evasión, como preservación ante el mundo moderno y “real” de la “satisfacción imaginativa de viejos anhelos”; y consuelo, que es la

⁷⁵ Bruno Bettelheim. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, p. 35.

⁷⁶ “Subcreadora” en tanto obra menor con respecto a la del Gran Creador. La de Tolkien es una visión profundamente religiosa.

alegría producida por “la buena catástrofe” o el llamado final feliz, y que está vinculado a la idea cristiana del gozo.⁷⁷

Algo similar a estos valores del cuento según Tolkien es lo que expone Ida Gramcko cuando habla en su ensayo de la sencillez de Platero, un “ente lírico sin añadiduras de esplendor”, o cuando dice que “Grimm, Perrault y Andersen escribieron cuentos desde la contemplación, no desde la posesión”, que los autores infantiles son “hombres añorantes”, que en su obra hay un intento por rescatar “la rota condición de lo lejano”.⁷⁸

Para ver esto con cuidado es necesario rastrear en ese ensayo el trazo de lo que no debe perderse, según Ida Gramcko. Veamos: El cuento, apunta la poeta, libera “energías orgánicas de la belleza viva”. ¿Entrar en su ámbito será tal vez un contactar con lo esencial de la vida y el arte?, ¿es lo que quiere decirnos? El cuento nos revela lo valioso... y generalmente lo hace de manera oblicua, como jugando o como sin querer, ¿por qué? Acaso porque no puede donarse de otro modo; en el cuento, continúa ella, se mantiene “la zona oculta”: lo más inalterable del hombre, lo antiguo, lo lejano. Nada de esto es revelado a quien lo busca con afán de posesión ¿No es ésta una de las lecciones que deben aprender los personajes del cuento de hadas?

⁷⁷ J.R.R. Tolkien. *Árbol y hoja*, pp. 60-85.

⁷⁸ *El jinete de la brisa*, p. 68-70.

En “Platero y nosotros” se indica como tarea de la fábula el “devolver[nos] el tiempo extraño e intocado, tiempo oscuro, solemne, subterráneo, que no huele a pulido ni a demasiado higiénico”.⁷⁹ La temporalidad de la fábula, del cuento, en fin, de la narración, digamos, para Ida Gramcko, se corresponde con un ámbito de la memoria, pero de una que remite a algo sólo vivido por la imaginación, que desvincula al hombre de la estabilidad del mundo conocido. La poeta nos habla de una “hora habitada no por axiomas ni por leyes sino por seres mínimos y frágiles: dioses, deidades, duendes”.⁸⁰

Pero como todo lo valioso es delicado, y así como la imagen de intemperie se matiza en el refugio provisional de la poesía, la imagen de refugio en el cuento de hadas está intervenida, desde la mirada de Ida Gramcko, por la fragilidad: “desde que se comienza a leer o a oír un cuento, la amenaza se cierne sobre la criatura o el paisaje”, palabras con las que la poeta habla de cómo el cuento es apenas una huella de algo que pudo haber sucedido, y que inevitablemente se pierde, se disuelve. No hay refugio permanente en el cuento, porque él mismo es huidizo, efímero.

La fragilidad del mundo del cuento, la creencia en que está siempre amenazado es una sensación recurrente tanto en reflexiones sobre el relato maravilloso como en los propios relatos. Acaso el ejemplo más evidente y claro lo encontremos en *La historia sin fin* de Michael Ende; allí se nos cuenta que el mundo

⁷⁹ Ídem.

⁸⁰ Ídem.

de Fantasía agoniza, comienza a ser destruido por la Nada, a causa de que la humanidad ya no tiene deseos de soñar, ya no tiene anhelos.

La novela de Ende tiene dos niveles de narración en los que se conjugan la aventura del lector y la aventura del héroe: Atreyu, un niño guerrero, es enviado a detener la destrucción de Fantasía, y con ello, a salvar la vida de la Emperatriz. Un niño escapado de clases va leyendo esta historia, y va descubriendo con temor que está involucrado en ella. Cuando todo parece perdido, queda en las manos (o mejor, en la imaginación) del niño el renacimiento de Fantasía. Pero primero debe comprender que forma parte de la historia, que él mismo es un fragmento de ficción a los ojos de otros lectores; de allí el título de la obra. Luego, como si se tratase de un demiurgo, debe darle un nombre nuevo a la Emperatriz, y empezar a crear desde el principio otra Fantasía.

Mientras que Gramcko ve en la fragilidad una condición propia del cuento, la historia de Ende habla de cómo el refugio del cuento de hadas comienza a perderse, al verse amenazado por otras actividades del mundo moderno, del mundo establecido. Más bien, cierta manera de estar en el mundo va restando espacio a la práctica de la imaginación, a la creencia en Fantasía. Esta idea es en cierto modo seguida por Gramcko, pero en otro ensayo –“Perrault y Walt”– que revisaremos más adelante.

Desde la perspectiva de Tolkien, la imagen de refugio se matiza ya no por vía de la fragilidad, ni porque se trate de un ámbito en amenaza, sino por el riesgo que

entraña entrar en él: Fantasía, el reino de los cuentos de hadas es, a sus ojos, un “país peligroso” al que no cualquiera querría aventurarse.

Del refugio a la intemperie: “Blanca-Nieve”, “La Cenicienta” y “Piel de Asno”

Si tuviéramos que pensar en un rasgo distintivo del cuento de hadas y, en particular, en lo que caracteriza dentro del ámbito literario de lo maravilloso a *Blanca Nieves*, a *Cenicienta* y a *Piel de Asno*, ¿no tendríamos que detenernos a ver cómo la magia se manifiesta en lo cotidiano, en el mundo de lo cotidiano de estos personajes que bien podrían ser de carne y hueso, y casi lo son?

Como dijera Ida Gramcko, en estos cuentos los objetos y las situaciones cotidianas son rodeadas por un “halo”, son mostradas desde una “nueva dimensión”.⁸¹ La vara, el más modesto objeto, es el artefacto mágico por excelencia; no el único pero sí uno de los más especiales, capaz de posibilitar lo imposible o de aproximar lo inalcanzable.

Así “la magia brota de lo cotidiano”, según se ha dicho muchas veces; y la celebración por la cercanía de lo prodigioso sobrepasa el ámbito de la ficción,

⁸¹ Escribe Ida Gramcko en uno de sus cuadernos de clase: “Anotar lo siguiente: en los cuentos de hadas a menudo surgen los objetos o cosas muy humildes: el asno, el gato (“gato con botas”, “Estaba el señor don gato”) la rueca, la cocina, la calabaza (Cenicienta), la lámpara que no era nada especial (Aladino). El cuento trata de utilizar lo cotidiano pero con un aspecto o desde una dimensión nueva: lo rodea de un halo. Es como para decir que lo mágico está incluso en lo más imperceptible” (En el archivo personal de Ida Gramcko, Biblioteca Nacional, s.p.).

extendiéndose al de la lectura. La magia es, al mismo tiempo, “instrumento” en el cuento y “efecto” en el lector, quien experimenta el gozo de ver cómo la realidad puede trocarse en maravilla.⁸²

El poemario titulado *La vara mágica* fue publicado en 1948. Poco después fue traducido al ruso y al francés. Es uno de los primeros libros de Ida Gramcko; le sigue a *Umbral*, a *Cámara de Cristal* y a *Contra el desnudo corazón del cielo*. Está claramente dedicado a los clásicos del cuento de hadas (en las primeras páginas se lee la dedicatoria: “A los hermanos Grimm y a Charles Perrault”), y en él se condensa su acercamiento al conglomerado de imágenes que conforma la “multiforme brujería infantil”: lo sencillo visto como tesoro por la intervención de la imaginación. Desde esa perspectiva, este poemario se emparenta sutilmente con obras posteriores como *El jinete de la brisa*, o con *Poética*, y se recupera como experiencia en el relato autobiográfico *Tonta de capirote*. También puede apreciarse su vinculación al interés sobre lo popular mítico venezolano, que la lleva a escribir obras como *Maria Lionza* y *La dama y el oso*. Latente en estas obras permanece acaso cierta noción de fabulación de Gramcko, su creencia en “la felicidad o plenitud inventiva como vía para traspasar lo inmediato y buscar lo trascendente”.⁸³

⁸² Lo que distingue al cuento de hadas, indica Maria Tatar, “es la presencia de lo mágico —no lo mágico de Wonderland, Namia u Oz—, de una forma de lo mágico que se asienta cómodamente en el mundo en el que vivimos” (Op.cit, p. xxviii). La magia allí favorece el triunfo de lo que en la cotidianidad se ve amenazado: la virtud, lo pequeño, lo débil. El final del cuento, que se abre a la eterna felicidad y a la vida, como indica Fernando Savater, convierte la cercanía entre magia y cotidianidad en la invitación al lector a continuar narrando, a “repetir lo narrado a otros, (...) sacar provecho práctico de lo narrado”. (Op. cit., p. 42).

⁸³ Cuaderno de clases, archivo personal de Ida Gramcko, Biblioteca Nacional (s.p.)

Leyendo con mayor atención podrá aún descubrirse, enlazada a este acercamiento al universo mítico infantil, la presencia de ciertos principios de la vocación y el hacer poéticos develados en imágenes que hablan de la vinculación entre “lo íntimo” y “lo inmenso”, o en las que llaman al rigor, al despojarse, para la manifestación de una “luz definitiva”.⁸⁴ Ya Guillermo Sucre había visto en *La vara mágica* una “maduración de la vocación iniciática” anunciada primero en *Umbral*, y la preparación para “el universo del iniciado” contenido en *Poemas*.⁸⁵ El ejercicio de situar este poemario de Ida Gramcko en la constelación de su obra puede llevarnos a verlo como un reconocimiento amoroso de su relación con los cuentos de hadas, y como una indagación en lo que su lectura revela para la poesía.

El poemario se divide en dos partes. La primera es la que le da nombre y contiene once poemas, nueve de ellos con títulos idénticos a los de sus intertextos. Es allí donde están “Blanca-Nieve”, “La Cenicienta” y “Piel de Asno”. “Génesis” y “El árbol que canta, el pájaro que habla y la fuente de oro”, son los poemas que inauguran y cierran, respectivamente, esta primera parte.

Al comenzar a leer el poemario se tiene la sensación de ser invitado constantemente a recordar elementos valiosos del cuento de hadas —notables desde la referencia a la familiaridad en el acto de la narración hasta la celebración de las imágenes recurrentes en la obra de los Grimm y en la de Perrault—. Se inicia el

⁸⁴ Nos aproximamos a esta recurrencia de las imágenes de lo íntimo y lo inmenso en el subcapítulo anterior. (Ver p. 43).

⁸⁵ “Sobre la poesía de Ida Gramcko”, en *Revista Umbrales*, p. 5.

libro, como hemos dicho, con “Génesis”, un poema en el que una voz refiere su encuentro con un niño en búsqueda del cuento, o más bien, del árbol de los cuentos. El niño pregunta: “¿soy, en su corazón, pájaro y nido?”. En cierto momento la voz del poema nos hace saber que los tres —el niño, el árbol y la voz poética— están emparentados: “Del árbol de tu fruto soy la rama”.⁸⁶ Quien habla en el poema parece ser, al mismo tiempo, la figura del cuenta cuentos y el cuento mismo. Dicen las últimas líneas:

Aguijón, mi palabra
 hirió la pulpa virgen del vacío
 y, súbito, en la estancia
 brilló un sol melancólico y divino.
 —¿Quieres abrir la página
 primera de mi libro?—
 Y mientras una lágrima
 daba a sus ojos el fulgor extinto,
 resplandeció la pátina
 polvorienta de un siglo:
 —Había una vez un rey, un duende, una hada,
 una sirena, un silfo...⁸⁷

Este es, claramente, un poema para comenzar a acercarse al mundo del cuento; su entrada se sitúa aquí en el ámbito de la imagen poética. Que con él se da inicio al poemario nos lo dice abiertamente el título, pero también la imagen del árbol de cuentos; imagen plena de relación con aquél llamado “de la ciencia” por la tradición judeo-cristiana, árbol original ligado al pecado y al conocimiento. Mas se trata asimismo de una imagen recurrente en los cuentos de hadas, que puede ser leída

⁸⁶ *La vara mágica*, p. 14.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 15.

como símbolo de familiaridad (de pertenencia a una familia), de disolución del yo y vínculo con la unidad, y por tanto, como símbolo de inmortalidad. René-Lucien Rousseau, en *La otra cara de los cuentos. Valor simbólico de los cuentos de hadas*, señala:

El árbol simboliza el desarrollo de una familia, de una tribu, de un pueblo. Si en vez de consciencia de individuo tuviésemos consciencia de especie, si en vez de consciencia de hombre tuviésemos consciencia de árbol, tendríamos la sensación de ser una prolongación de la existencia de nuestros padres y de todos nuestros antepasados. Al mismo tiempo, nos sentiríamos revivir en nuestros hijos, en nuestros nietos, en toda nuestra descendencia e incluso en nuestros sobrinos y sus hijos. Nos sentiríamos inmortales. Si, por súbita iluminación, la totalidad de nuestro inconsciente se hiciera consciente, comprenderíamos a la vez lo vano del yo y la solidez de los vínculos que nos ligan a toda naturaleza viva. El presente se confundiría con el pasado.⁸⁸

Estas palabras de Rousseau (a las que volveremos en el capítulo sobre *El laberinto del fauno*) nos ayudan a comprender cómo en “Génesis” el reconocimiento de la familiaridad (“Del árbol de tu fruto soy la rama”) se enlaza a la preparación para escuchar un anuncio: el poema nos invita a cruzar un umbral, está por iniciarse un camino en el que la transformación es inminente. ¿Quiénes emprenden el viaje?, ¿quiénes se exponen a la transformación? El cuento. El poeta. El lector.

Así como “Génesis” inaugura el ejercicio de la reescritura de los cuentos en *La vara mágica*, “El árbol que canta, el pájaro que habla y la fuente de oro” es un poema de cierre de esa primera parte en la que los cuentos han atravesado el ámbito de la poesía. En él una voz se dispone a narrar un cuento, el último cuento, a un niño

⁸⁸ Op. cit., p. 65.

que ya se ha dormido. Al tiempo que resuenan en el poema imágenes recurrentes en la obra gramckiana —imágenes de la distancia, de lo inmenso y de lo íntimo—, las del árbol, el pájaro y la fuente son motivos provenientes de un cuento escuchado alguna vez.⁸⁹ La voz se dispone a evocar un viaje emprendido hacia un monte al que ciertos peregrinos no pudieron llegar. La llegada al monte implica mezclarse con él, disolverse en él, luego de haber hallado allí el árbol, el cierzo, el surtidor de fuego. A la evocación de este recuerdo en el poema sigue la nostalgia: la voz se pregunta “¿Por qué no arribo / hoy a su cumbre florecida y vuelvo / al llano insomne por voraz camino?”⁹⁰

La segunda parte de *La vara mágica* se titula “Paisaje al fondo de un espejo”. Incluye ocho poemas en los que no encontraremos ya señales de relatos antaño leídos, sino el gesto propio de la vara mágica: hacer cintilar o reponer el esplendor de los más modestos objetos, olvidados y sin embargo atesorados. Como si de una Alicia se tratara, la voz del poema que da nombre a esta segunda parte se despide de su paisaje conocido para descubrir otro pleno de vida en lo despreciado: la mariposa

⁸⁹ Con este título Ida Gramcko nos sitúa en el acercamiento a los poemas que revisaremos. El pájaro que habla, el árbol que canta y el agua amarilla, nos recuerda Rodríguez Almodóvar, es un cuento muy antiguo (está en *Las mil y una noches*) que “por muchos detalles se acerca a la gran materia común de la niña abandonada (...) presenta este cuento, en su estructura, rasgos idénticos a los tres de su mismo patrimonio [La niña sin brazos, Cenicienta y Blanca Nieves] como la identidad entre heroína y víctima y la no existencia de combate ni de pruebas” (*Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, pp. 136-137). Aunque por supuesto no concordamos en esto último con Rodríguez —cuya postura, lo hemos dicho ya, está fundamentalmente apegada a la definición del cuento maravilloso desde el héroe masculino—, sí nos interesa ver en el título del poema de Gramcko la referencia a la configuración de esa “materia común” de los poemas y su consiguiente transformación, evidenciada en la disolución de la voz poética en la naturaleza.

⁹⁰ *La vara mágica*, p. 113.

disecada, el maniquí, el espantapájaros, la tela de araña, la hoja seca. El poemario culmina con dos poemas, dedicados el primero a Edgar Allan Poe y el segundo a Julio Verne: “El cuervo” y “La isla misteriosa”, poemas de los tesoros revelados por la literatura fantástica.

Sigamos ahora con atención a “Blanca-Nieve”, “La Cenicienta” y a “Piel de Asno”. Adentrémonos en la transformación del cuento en el poema, veamos cómo resuenan personajes y situaciones en la imagen, en la metáfora develada por Ida Gramcko.

Blanca-Nieve

En este poema percibimos, primero, una voz que a manera de narrador ofrece la imagen de la Reina-Madrastra cuando “se mira en el espejo de la muerte / lívido el rostro en el espejo lívido”. Morbidez y naturaleza se imantan en la apariencia de este personaje: “se mira como una planta acuática en su linfa”.⁹¹ Escuchamos el resonar de su lamento por los muros del castillo. El poema nos dona algo ausente en el cuento: oímos las preguntas que siguen al descubrimiento de que hay una más hermosa que ella. La madrastra codicia la juventud de Blanca Nieves, su frescura, su

⁹¹ *Ibidem*, p. 33.

estado virginal. La niña tiene “cuerpo de abeja” que “liba en su corazón miel de colmena”; la “víbora” sólo puede ofrecer “pócima de acíbar”.⁹²

El reflejo de la Reina en el espejo es en el poema “un rostro como un lirio de alba cera” que “se enciende en llamarada mortecina”, y un yo que reconoce su condición de tiniebla del mundo, de personificación del odio y la miseria.⁹³ Luego, acentuando la riqueza visual del poema, y como ofreciéndonos una estampa del cuento, aparece la imagen de la capa de la bruja, al viento, ondulando.

Una voz nos indica fugazmente que se trata de “la cínica madrastra del ensueño que despierta en la virgen”.⁹⁴ Con estas palabras viene a completarse una figuración: la de la reina como revés de Blanca-Nieve, y viceversa; pero además se sugiere el germen de una suerte de intemperie interior en la princesa: “¿Tiene ojos de paloma y yo de cuervo / labios de ruiseñor y yo de buitro? / Derramo, sobre su alma, en soplo lento, el agua de mi signo”.⁹⁵

“¡Que se pierda en la noche sin remedio por el confuso laberinto!” es la sentencia con la que se cierra lo que podríamos considerar una primera parte del poema. Las palabras son acompañadas por este gesto: “La mano se alza, rígida, hacia el cielo / y desciende de nuevo al precipicio”.⁹⁶

⁹² *Ibidem*, p. 34.

⁹³ *Ídem*.

⁹⁴ *Ídem*.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 34-35.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 35.

¿Y quién es la reina madrastra en el cuento, recogido por los hermanos Grimm? ¿No se nos presenta como la oponente de Blanca Nieves? Una que la niña se ha ganado simplemente por ser tal como la deseó su madre: con cabello de ébano, tez blanca como la nieve y labios rojos semejantes a la sangre. El espejo revela esta verdad a la reina. Ella es consumida por los celos y la envidia. Manda a matar a la niña, y a que le traigan sus entrañas —sus pulmones e hígado, según los Grimm, o su corazón, según la versión animada de Disney— para comérselas. Pero Blanca Nieves no muere: se apiada de ella, por su belleza, el hombre encomendado por la Reina. A cambio la niña debe huir, debe exponerse a lo desconocido, internarse en el bosque.

Al último gesto de la reina madrastra en el poema de Ida Gramcko le sigue un decir que puede vincularse con el inicio del viaje de la princesa en el cuento: una voz resuena desde la intemperie, “huérfana”, cantando “quejas sin eco, trovas sin asilo”... Pero las palabras “Sorprendo pabellones solitarios, (...) / pasto blando de cráneos / donde florecen amapolas vivas. Ya no soy de este mundo, y sin embargo me persigue su sombra fugitiva” sugieren otro ámbito. La voz pareciera hablar desde la muerte. Y allí se revela el estado virginal de Blanca-Nieve. La voz se ha preguntado: “¿Para quién abren mis almendros blancos / por quién despiertan mis pomares níveos?”⁹⁷

⁹⁷ Ídem.

Escuchamos hablar a la joven virgen desde la muerte o más bien desde ese estado de sopor en el que, recordemos, cae después de morder la manzana que le diera la bruja-reina-madrastra. Por el cuento sabemos que en tres ocasiones la joven cede a las tentaciones de la perversa disfrazada de vendedora ambulante, desoyendo las advertencias de sus benefactores, los enanos. Tres veces cae “como muerta” sobre el suelo de la pequeña casa en el bosque, pero la última vez los enanos ya no pueden despertarla. ¿Es este un cuento sobre una princesa que no logra superar sus pruebas? ¿Cuál es el sentido de la caída de Blanca Nieves en el sueño mortal?

El estado de sopor cercano a la muerte en los cuentos de hadas ha sido leído por algunos como un movimiento de repliegue necesario para defenderse del peligro inminente y para favorecer al mismo tiempo un crecimiento interior, previo al despertar del amor y a la iniciación de la vida social, sucesos que suelen coincidir con el final feliz en el relato.⁹⁸ El sueño en el que cae la Bella Durmiente durante un siglo es el centro de estas interpretaciones, según las cuales, además, se asocia el personaje femenino a la naturaleza.⁹⁹

⁹⁸ Para recordar la relación entre muerte aparente e iniciación en los cuentos maravillosos, que Vladimir Propp nos señala tan claramente, ver nota número 30, p. 30.

⁹⁹ Rousseau parte de la revisión de La bella durmiente del bosque como cuento modelo para la lectura de los símbolos recurrentes del cuento de hadas. Atiende al sueño o muerte temporal de la Bella como estadio vegetal, como un “período de crecimiento, recuperación y desarrollo” en el que se muestra la convivencia de antagonistas, condición propia de la naturaleza, pero también de los cuentos de hadas; la princesa es una rosa, (así nos lo sugiere el título que los Grimm le dan al cuento) que como toda flor es casi un animal y que forma un todo con las espinas, que la defienden agresivamente (ver op. cit., pp.58-60).

Pero esta voz del poema que identificamos como la de Blanca-Nieve parece por momentos no querer volver de ese ámbito casi mortal: “Si abandoné la tierra / ¿por qué entonces la tierra va conmigo? / Su amenaza me cerca / como un negro cilicio”.¹⁰⁰ Más adelante:

Y aún me persigue, sin cesar, la queja
que me interroga, sádica y mendiga:
—¿Por qué, por qué te alejas?—
Me libero del mundo que aún oprime
mi talle con su guante de amargura,
el mundo que persigue
como ave negra el ave de mi fuga.
—¿Por qué emprendes el vuelo? —
insiste la malévola pregunta.
La vida es el incendio.
Yo soy la nieve pura.¹⁰¹

La joven perseguida en el cuento por su madrastra se vuelve aquí voz acosada por el mundo. Aún así, en el poema persisten las imágenes de quienes la llaman desde ese mismo mundo y esto la hace dudar. Lo que por momentos se manifiesta como deseo de entregarse a la muerte parece tornarse en rechazo a la pérdida de la donceller: “Es que temo volver porque ambiciono / mirarme una vez más en sus pupilas / ¿Hay espejo más dulce que sus ojos? / ¿Hay aguas más serenas y más limpias? / Le abandoné, lo saben las gaviotas, / para elevar mi pan, mi eucaristía”.¹⁰²

“¿He de volver?” Se pregunta. Luego hay un momento similar al del despertar de Blanca Nieves cuando es transportada en la urna, en el que además

¹⁰⁰ *La vara mágica*, p. 36.

¹⁰¹ *Ibíd.*, p. 37.

¹⁰² *Ibíd.*, p. 38.

vemos aparecer el revés de las palabras de la madrastra: “¡Si yo encontrase frente a mí una fruta / loca de miel para aliviar mi acíbar!”.¹⁰³ Así, Ida Gramcko nos hace completar esa imagen de espejo que a la vez une y confronta a Blanca-Nieve con su madrastra. Seguimos leyendo y vemos cómo en esa fruta que no es otra sino la manzana, se condensa tal relación.

Súbita
 en el aire, lasciva,
 la manzana de Adán gira convulsa
 y a mi labio sediento se aproxima
 brindando, fresca y lúbrica,
 el bien, el mal, lo cierto, la mentira.
 ¡Oh, nieve ideal! ¡Ah, sombra humana y turbia
 que desgarran mis labios sin malicia
 abriendo en la bermeja y blanda pulpa
 una profunda y dolorosa herida!¹⁰⁴

La manzana, aquí asociada a aquélla del pecado original, es doble signo de la muerte y de la iniciación. En el cuento —en la versión de los Grimm— la mordedura de la fruta es un umbral que despoja a Blanca Nieves del refugio brindado por los enanos, y la saca del mundo. Regresa por “azar”: un accidente del camino hace tropezar a los que llevan la urna por órdenes del príncipe, y el bocado envenenado sale de la garganta de la doncella. Esto la despierta, la retorna a la vida. Pero la imagen que Gramcko parece sugerir puede recordarnos la versión animada de Disney, donde el príncipe (como sucede en *La bella durmiente*) revive a su amada con un beso. La sensualidad en la imagen de la inminente cercanía de la manzana

¹⁰³ Ídem.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 38-39.

trae de manera oblicua la del cuerpo del príncipe que se acerca a besar; como si se fundieran muerte, deseo y revelación en este solo gesto.

Seguimos leyendo el poema y vemos aparecer una imagen en la que hay una entrega al lecho de la ensoñación mortal:

Ya me desplomo muerta,
ya en derredor de mí las voces nimias
de los hombres, enanos, interpelan,
gimen, sollozan, gritan:
—¿Este cisne sin vuelo es su cabeza? —
¡Sí! Preparadme un tálamo de espigas
y una almohada de yerba
para dormir tranquila,
hasta que un beso suyo para siempre
quiera volverme el canto y la sonrisa.
—¿La nieve blanca?— ¡No! La tierra verde,
el sueño, el sol, la sangre y la semilla.¹⁰⁵

Y como si de otra bella durmiente se tratase, la voz del poema manifiesta su deseo de fusionarse con esa estancia desde la que ha hablado, que ahora más claramente se dibuja como la de lo orgánico, la de la naturaleza transformadora. Un estado ideal, el de la “nieve blanca”, se abandona en vivo gesto de renovación. Se renuncia al mundo para restablecerse en una morada mayor “hasta que un beso suyo para siempre / quiera volverme el canto y la sonrisa”

De este modo “Blanca-Nieve” nos devuelve al cuento, pero no para revivir los acontecimientos resguardados en la memoria. La sensación que deja la lectura del poema es la de una decantación de lo esencial del relato: el contacto con un ámbito

¹⁰⁵ *Ibíd.*, p. 39.

en el que lo virginal se mezcla con la muerte, deviniendo dimensión renovadora de lo íntimo.

Ida Gramcko condensará luego esta reunión de lo virginal y la muerte en otro poema suyo, “Cementerio judío. Praga”:

El orden sufre, lo transido acaba,
 todo está en blanco, en doncellez, suspenso,
 todo está en ave en formación, en ala
 aún no rendida a la embriaguez del viento.
 A la impaciencia virginal que aguarda
 le va creciendo en derredor un lecho
 nacido entre residuos que trabajan
 con trizaduras de ámbito y de cuerpo (...)
 Bajo los pies no hay muerte sino entraña,
 arcilla en gestación y advenimiento
 de nueva flor que antes de abrir prepara
 y nutre abajo el despertar enhiesto).¹⁰⁶

La Cenicienta

El comienzo de este otro poema nos recuerda el final de “Blanca-Nieve”. Una voz manifiesta escuchar “la muerte en derredor”.¹⁰⁷ Al parecer se trata de Cenicienta, junto a alguien que la acompaña, acaso el príncipe. Algo desorientados y demasiado a prisa podríamos preguntar: ¿reconocemos en el cuento este momento del poema? ¿Se trata del de la unión entre la doncella y el príncipe? ¿Comienza el poema con la resolución del cuento, el final feliz? ¿Y qué hace allí la muerte?

¹⁰⁶ *Poemas*, pp. 77-78.

¹⁰⁷ *La vara mágica*, p. 43.

Leamos: “Escucho su voz en la agonía de nuestros pechos juntos (...) Habla la muerte en derredor, la escucho, / la escuchas, de rodillas”.¹⁰⁸ Estas palabras acaso contienen doblemente la imagen de Cenicienta y del príncipe, y la de un “nosotros”, lectores de “La Cenicienta” de los hermanos Grimm o de Charles Perrault, que ahora leemos el poema homónimo de Ida Gramcko. Y esto nos invitaría a buscar no la coincidencia del poema con los momentos del cuento, sino la manera en que lo sugerido, lo avizorado en el cuento, es ensanchado por la imagen poética. ¿No es a esto, después de todo, a lo que nos invitó la lectura de “Blanca-Nieve”?

Pero además, a pesar de que el título y las imágenes del poema refieren al cuento, no podemos permanentemente buscar en ellas el eco de los personajes; a veces parece llegarnos más bien la voz de quien ha escrito esas líneas.

Continuamos la lectura y vamos siendo llevados por el decir de la muerte: habla de su origen, de los lugares donde habita. Se nos van brindando ciertas imágenes que lejanamente recuerdan a “Génesis”, y que encontraremos luego en “El árbol que canta...” Éstas son acompañadas por otras de lo olvidado, la ruina, el escombros. En todas ellas está la invitación a detenerse en lo que hay de vida en la muerte (como sucediera ya en “Blanca-Nieve”).

Conozco el misterio del pámpano y el libro,
de la nube al quebrarse en un sollozo
fluvial cuando la hiere el rayo lívido
y resido, a su vez, en el retorno
de la vida mortal a la otra vida,

¹⁰⁸ Ídem.

la del perfume, el árbol, el arroyo
y el pájaro en la brisa.¹⁰⁹

Unos comentarios interrumpen, aquí y allá, la intervención de la muerte. En ellos podemos leer lo que quien la escucha siente ante su presencia; son palabras que anuncian un modo de estar con ella: “Sintiendo su aletear, sobre mis hombros / crece un ala de sangre sin mancilla”, y luego: “Oyéndola, mi rostro / se enciende como lámpara votiva”.¹¹⁰ Cenicienta responde a la muerte sin temores “¿Acaso tiemblan mis pupilas?”.¹¹¹ Esta voz manifiesta saber de la posibilidad de renacimiento que la muerte encierra. Desde esa conciencia habla, y su encuentro con la muerte se va trazando como una aventura: “También mi verdad bajará al fondo / de tu sótano, muerte, de tus minas (...) Por eso te contiene en pena y gozo / mi cuerpo (...) por eso eres estatua de mi asombro / y no de mi pavor, ¡ah, muerte viva!”¹¹²

Recordemos por un momento que tanto en la versión del cuento de Grimm como en la de Perrault la vida de la niña llamada luego Cenicienta cambia cuando su padre, hombre rico, se une en segundas nupcias a una mujer malvada y frívola. Mientras que la de Perrault no menciona a la madre de Cenicienta sino para decir que “era la mejor persona del mundo” y que de ella la niña hereda “amabilidad y dulce temperamento”, en la de los Grimm se señala: “Cuando se dio cuenta de que el fin

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 44.

¹¹⁰ *Ídem*.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 45.

¹¹² *Ídem*.

estaba cerca, llamó a su única hija a su lecho y le dijo: —Querida niña, si eres buena y dices tus oraciones con fe, nuestro querido Señor siempre te ayudará, y yo te miraré desde el cielo y siempre estaré contigo—”.¹¹³

Como hemos dicho, la muerte de la madre (y a veces del padre) suele ser el evento que provoca la huida o el inicio de la aventura de los personajes de los cuentos de hadas.¹¹⁴ Es lo que sucede con Piel de Asno. Blanca Nieves se ve amenazada por una madrastra cruel cuando su padre, viudo, decide continuar su vida. Las tres son asistidas por otros personajes durante el viaje iniciador. Perrault concede a Cenicienta, como benefactora, a la madrina mágica cuya varita provee traje deslumbrante y calzado de cristal, torna calabaza en carroza y convierte animalillos en garbosos donceles, pajes y conductor.

Según los Grimm la magia auxiliadora proviene de la naturaleza, de una naturaleza en la que se manifiesta lo divino: blancas y breves palomas asisten en la superación de las pruebas que la madrastra, como una Venus con Psique, dispone: “Ten, he volcado un plato de lentejas en las cenizas. Si puedes separarlas en las próximas dos horas, podrás ir [al baile]”.¹¹⁵ Y luego, cuando esto ya no funciona, un

¹¹³ Ver en la versión del cuento de Perrault contenida en *The complete fairy tales of Charles Perrault* (p. 60). Dice en *The Annotated Brothers Grimm*: “When she realized that the end was near, she called her only daughter to her bedside and said: —Dear child, if you are good and say your prayers faithfully, our dear Lord will always help you, and I shall look down from heaven and always be with you—” (p. 115-116. La traducción es nuestra).

¹¹⁴ Ver p. 32.

¹¹⁵ “Here, I’ve dumped a bowl of lentils into the ashes. If you can pick out the lentils in the next two hours, then you may go” (Ver María Tatar, op. cit. p. 119. La traducción es nuestra). El motivo implícito en la tarea que la madrastra impone a Cenicienta nos recuerda la que Venus impuso a Psique.

pájaro y un árbol —que la propia Cenicienta sembró en la tumba de la madre y regó con sus lágrimas— proveen preciosos trajes y zapatillas de seda, plata y oro.

Esta muerte movilizadora de los cuentos es el centro del poema de Gramcko; no las pruebas que sortea la princesa por vía de la magia, sino el hecho o el gesto iniciador. Allí la voz del poema reconoce a la muerte dentro de ella, se trata de una muerte que la constituye, que es frecuentemente olvidada y que es preciso conservar, cuidar:

Por eso te contiene en pena y gozo
mi cuerpo, leve cántaro de arcilla;
por eso eres estatua de mi asombro
y no de mi pavor, ¡ah, muerte viva
que no estás fuera sino aquí, en el hondo
ser de los hombres donde la mentira,
el desprecio y el odio
te cubren, te amortajan, te vigilan,
como si fueses a morir de pronto,
muerte, porque te olvidan!
Igual que si olvidase mi torso
y mi cuello y mi espina
dorsal que es una mano sin reposo
tanteando la muralla sensitiva
de nervio, sangre y poro,
para dar a luz su huesa limpia.¹¹⁶

Pero reconocer el gesto iniciador no es suficiente. La muerte ha venido a decir algo. La voz pregunta a la muerte por su mensaje. Éste no puede ser revelado

Pero Cenicienta no realiza la tarea para recuperar a su amado (aún no lo conoce) sino para ir, en la misma condición que sus hermanastras, a un baile. La cercanía entre las historias se concentra en la realización de labores difíciles a lo largo del viaje, como ya hemos apuntado (ver nota número 40, p. 35).

¹¹⁶ *La vara mágica*, p. 45-46.

sin que antes se deje “como un despojo / carnal, la zapatilla”.¹¹⁷ Y es aquí donde se revela la prueba, acaso una más difícil y realmente transformadora: es preciso despojarse del adorno, del abalorio, del “chapín de oro”, “lumbre fugaz”, para dar paso a la “luz definitiva”. “El pie, desnudo y solo, / ha de subir a la colina (...) como vino al cosmos / en su lejana danza primitiva”.¹¹⁸

Volvamos la mirada al cuento por un instante: ¿no es el chapín de oro, o la zapatilla resplandeciente o de cristal, el objeto gracias al cual Cenicienta se libera de los malos tratos de su madrastra y hermanastras y es convertida en princesa? Este objeto en el relato ha sido interpretado como uno de los símbolos de la iniciación social y sexual, junto con el anillo de Piel de Asno, por ejemplo. Que Cenicienta “por accidente” haya perdido la zapatilla al huir posibilita la unión posterior con el príncipe. Se trata, en definitiva, de un objeto mágico. Y la magia puede ser ahora vista, tal como lo señala Ida Gramcko, como una “solución sin proceso”: “Magia es (...) el ámbito del niño, en el cual todo puede darse sin esfuerzo. Magia es casi sinónimo de ausencia de lucha o de batalla”.¹¹⁹ Asimismo se ha dicho que en los relatos la magia viene a ser una suerte de balance ante la sucesión de injusticias y penalidades que enfrentan los personajes; favorece la restitución de la esperanza, es el suspiro de alivio, e incluso la venganza de los nobles de corazón.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 46.

¹¹⁸ *Ídem*.

¹¹⁹ Cuaderno de clases, archivo personal de Ida Gramcko, Biblioteca Nacional. (s.p.)

Visto así, hay en la prueba de “La Cenicienta” de Ida Gramcko no sólo la exigencia de despojarse de la zapatilla como adorno, sino en tanto salida mágica. Esta intuición puede ser confirmada más tarde, cuando leemos en el poema la narración de una doble aparición: la de un anillo dorado —que podría verse, como la zapatilla, en tanto un símbolo facilitador de la unión con el príncipe, pero que en el poema es más bien imagen del momento que antecede a la disolución ante el contacto con la intemperie— y la del hada madrina.

Calla la voz; mi corazón absorto
 ve un anillo dorado que extasía:
 en lo alto de la hoguera un disco rojo
 ¡gira!
 Me cubre el cuerpo un resplandor redondo.
 ¿No es el hada madrina?
 El lagarto y el sapo bajo su ósculo
 son lacayo y carroza diamantina.
 Hora primera de silencio y plata.
 Hora segunda de cristal y euritmia.
 En el tercer peldaño de la gracia
 pierdo la zapatilla.¹²⁰

Este momento no sugiere la transformación de la doncella sirvienta en princesa, sino el inicio de su avance hacia la muerte, el despertar de la muerte en la doncella. Se anuncia luego la ascensión de la “invernal montaña”, con pies descalzos.¹²¹ Otra imagen se revela en la confirmación del tránsito de iniciación, la del “Glacial almendro” que “en derredor florece / brindándome la sombra y la

¹²⁰ *La vara mágica*, p. 48.

¹²¹ *Ibíd.*, p. 49.

fragancia”.¹²² El almendro, árbol proveedor sembrado por la Cenicienta de los Grimm en la tumba de su madre, regado con las lágrimas propias.

En el último momento, la voz del poema manifiesta la sensación de enfrentar una duda “del corazón y de la mente”, ante la amenaza de la disolución al contacto con la intemperie, de la disolución en el “cero anónimo que aguarda / como un oscuro huésped / sin estancia”.¹²³ Pero de inmediato las últimas líneas del poema nos entregan claramente la imagen de la iniciación, en la que la llamada de la muerte es atendida, y se incorpora finalmente su presencia en la celebración de la “danza primitiva”:

Asciendo hacia la nieve
de la invernal montaña.
No me hieren la sierpe
ni la zarza.
Sobre el césped
mi pie desnudo danza.¹²⁴

Si con “Blanca-Nieve” Ida Gramcko nos ofrecía el ensanchamiento de lo esencial del cuento a partir de esa metáfora, en la que doblemente se enfrentan y concilian lo virginal y la muerte, con “La Cenicienta” la poeta nos da el reconocimiento de una iniciación ya no leída como iniciación sexual o ascensión social. El anillo o la zapatilla, los instrumentos del cambio del estado de las cosas por

¹²² *Ibidem*, p. 48.

¹²³ *Ibidem*, p. 49.

¹²⁴ *Ídem*.

vía de la magia, son entregados a cambio de la trascendencia a través de la muerte.

Una muerte que se lleva dentro y cuyo llamado se reconoce y se atiende.

Piel de Asno

Piel que me cubres, lánguida pelliza,
 túnica dolorosa que resbalas
 sobre mi corazón, sobre la orilla
 de mi ser, como indómita cascada;
 melancólica felpa, crin ceñida;
 gusano hilando su madeja glauca;
 ala de insecto zumbador que agita
 la rosa de mis hombros y mi espalda;
 escama de oro secular que gira
 en mis ojos sin luz como en el agua;
 yerba carnal cautiva;
 pájaro, pez y larva;
 corpórea vestimenta que acaricia
 como una oveja blanca;
 piel de asno, piel mía,
 que eres ya sólo una envoltura pálida (...) ¹²⁵

La voz que habla en este poema se dirige a la piel del asno. La nombra de muchas maneras, la llama afectuosamente. Vemos transcurrir ante nuestros ojos una especie de invocación que dota a la piel de vida. Algo que podría considerarse un material muerto gana vida en el poema, y la provee. Lo notamos en la sensualidad de las imágenes que conjugan la naturaleza, de la que proviene la piel, y el cuerpo, al que estuvo destinada. Lo percibimos en las imágenes del germen, de la larva y del gusano. Lo intuimos en aquel modesto fragmento: un “ala de insecto”, una “escama de oro”.

¹²⁵ *Ibíd.*, pp. 75-76.

Pero al final de esta suerte de invocación leemos: “que eres ya sólo una envoltura pálida / ¿Qué fue de nuestra huida y de mis alas?”.¹²⁶ Con esto volvemos los ojos a las primeras líneas del poema para ver allí el recuerdo de lo que la piel fue, la añoranza del tiempo anterior, del viaje culminado. “Aquí inmóvil estás, oveja mía (...) / lejos canta la voz de las esquilas, y tú, sin libertad, sacrificada”.¹²⁷ La piel, esmerada protectora, es ahora una cautiva: vamos apreciando a medida que avanza el poema que el final del viaje es también el final de la vitalidad de ambas, voz y piel, el final de su gozo.

En el cuento, la piel del asno es el objeto que permite la huida, el viaje de la princesa acechada por el padre incestuoso. El asno es, primero, objetopreciado para el padre: es un animal que provee de riquezas al reino. Pero en cuanto la hija pide el sacrificio del animal, creyendo que así pondría fin a su inminente destino de esposa, éste pierde todo valor a los ojos del Rey. Por consejo del hada madrina, la piel pasa a tener valor vital, de sobrevivencia, para la princesa. En el viaje ambas casi se confunden; la princesa adopta las cualidades del animal, hasta el punto en que nadie quiere darle cobijo, y no conocemos nunca el nombre de la princesa sino el de su atavío —que contrasta, vale decir, con los hermosísimos vestidos que el padre le regaló, y que le acompañan en el viaje, dentro de un cofre encantado—. Piel de Asno, como Cenicienta, se descubre encargándose de las tareas más difíciles.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 76.

¹²⁷ *Ídem*.

En cierto sentido, Piel de Asno representa un compromiso con La bella durmiente y Cenicienta. Como la princesa dormida, Piel de Asno sufre una larga prueba de índole iniciática. La primera se hunde en la inconciencia del sueño, en una noche secular; la segunda, en la oscuridad de una condición servil. Pero bajo la piel de asno y junto a la ceniza (también gris) de las cocinas, se parece a Cenicienta. Ambas conocerán un desquite flagrante gracias a la prueba de una sortija, la primera, y de un zapato de cristal, la segunda (...) Además las tres están bajo la protección de sus hadas madrinas, que gobernarán sus destinos.¹²⁸

Rousseau percibe las similitudes entre las tres doncellas expuestas, sin quererlo, a la iniciación.¹²⁹ Para él se trata en los tres casos de un movimiento de repliegue, el mismo que señalábamos en la lectura de “Blanca-Nieve”. La intervención del azar, de un instrumento mágico y de la benefactora es lo que, en todos los casos, restituye para todas ellas el estado de las cosas, y las empuja a la ganancia o la recuperación de una condición mayor.¹³⁰

Pero, tal como sucede en “Blanca-Nieve” y en “Cenicienta”, Gramcko ofrece la posibilidad de destilar del cuento lo que en la imagen poética puede ser adensado y ensanchado (usemos ¿por qué no? sus propios términos). Comienza iluminando las cualidades de la piel amada: no se trata ya de la cobertura que torna a la princesa en

¹²⁸ Rousseau, op.cit., p. 60.

¹²⁹ Al menos al principio: recordemos las “ligerezas accidentales” que acercan a nuestros personajes al evento que desencadena su paso de la niñez a la adultez. En la lectura de *Piel de asno* de Perrault, el narrador juguetona y sutilmente sugiere que la doncella se deja ver por el príncipe mientras se prueba los vestidos, y que es probable que el anillo haya sido colocado intencionalmente por ella en la masa de la torta que hornea para él. Hay acaso el mismo gesto en la zapatilla que deja Cenicienta en su salida del Palacio.

¹³⁰ A propósito de la intervención del azar recordemos que en el cuento de hadas éste pareciera presentarse como expresión de la Naturaleza y el destino. El azar está allí para hacer posible algo que no puede lograrse por la expresión de la voluntad de los personajes, algo que, no obstante, debe suceder: la liquidación de la carencia, como dice Propp. Apunta A. S. Byatt: “Everything in the tales appears to happen entirely by chance —and this has the strange effect of making it appear that nothing happens by chance, that everything is fated—”. Op. cit., p. xix.

personaje servil, que la guarda con una apariencia demasiado cercana a la suciedad. Es más bien el abrigo fiel, el compañero incondicional, “Platero relinchando su nostalgia, / pastando en mis cabellos y en las briznas / húmedas y sin sol de mis pestañas”.¹³¹

Platero y el asno que regala su piel a una princesa que debe ocultarse, son para Gramcko el mismo asno. Lo intuimos por el poema, y lo sabemos porque nos lo dice también en un par de ensayos de *El jinete de la brisa*:

Y Piel de Asno, así llamada en el relato, pudo recorrer sendas y ciudades de incógnito hasta encontrarse con su amante. Ese borrico, plateado o pardo, es el mismo de “Platero y yo” de Juan Ramón Jiménez, o el bíblico burrito que, en Belén, en unión de otros animales, presenció entre la paja un prodigioso alumbramiento. Asno secular y luminoso que un niño rescata nuevamente del pasado para situarlo al lado de un recién nacido con destino no más grande que un grano de trigo, y junto a un ángel cuyas alas son dos pequeños pétalos de hortensia.¹³²

Lo apuntado en estas palabras extraídas de “Asnos, torres y viandas” se expresa luego más contundentemente en “Platero y nosotros”: “El asno, en sí, es un ente lírico, sin añadiduras de esplendor”.¹³³ Ese cintilar austero, mínimo pero “secular” es heredado por la piel a la que la voz del poema de Ida Gramcko habla tan entrañablemente.

Luego descubrimos que no sólo hay un llamado afectuoso y una añoranza en este dirigirse a la piel. El poema nos entrega la cualidad de una relación. Lo vemos

¹³¹ *La vara mágica*, p. 77.

¹³² *El jinete de la brisa*, p. 63.

¹³³ *Ibidem*, p. 68.

cuando la voz reconoce que la piel es llamada a regresar al viaje, a huir, a correr, a danzar.

Quieres huir, alzarte, desprendida
de mí como una venda que sellara
con su velo de miel la oculta herida
(...)
Pero algo te retiene y te cobija
dentro de mí: la frente, la garganta,
la pelusa frutal de mis mejillas.
Algo que me trasciende y que me encarna.
¿Cómo romper las hebras que te ligan
a la oscura madeja de mi entraña?¹³⁴

La voz, al parecer, no puede dejar ir a la piel. Se va trazando de diferentes maneras la imagen de la unión, de la fusión con ella, a partir del momento en que fue necesario cobijarse, ocultarse: “pedí tu protección / y blanda y tibia / caíste, como un hábito, en mi espalda. / Encarné, como un ánfora, en tu arcilla”.¹³⁵ Seguimos leyendo, y descubrimos que esa ligazón entre una y otra es justamente la que hace posible el disfrute del viaje, en franca oposición a la frialdad del mundo abandonado:

Eras el libre despertar que ansiaba.
(...)
Huí contigo de las sordas ruinas;
abandoné las torres que se alzaban
hacia las nubes y avancé tranquila
bajo tu manto gris a otras comarcas.
Y vi flores salvajes que se abrían
en cuevas y cabañas,
vi mástiles de viñas
lanzando como vela desplegada
su pámpano a la brisa,
vi flotas de racimos y guirnaldas.
Vi el mar que levantaba la ventisca

¹³⁴ *La vara mágica*, pp. 76-77.

¹³⁵ *Ibíd.*, p. 78.

en los pesebres y las olas mansas
 de un pajar que fluía en una líquida
 y lenta resonancia.
 Vi la tierra, su siembra, su vendimia.
 Detrás quedaron lívidas estatuas.
 Sobre la tierra alzabase la vida,
 su rumor, su contacto, su fragancia.
 Rostros y frutos, manos y semillas,
 ahora, ¿quién os palpa?¹³⁶

En el cuento de Perrault el viaje es apenas un recorrido en el que la princesa se enfrenta a condiciones diferentes a las propias: con su rostro lleno de inmundicia, mendigaba y buscaba trabajo como sirvienta, pero hasta los más pobres dueños de casa no querían aceptar a tan sucia y fea criatura. “Así que se fue lejos, muy lejos y aún más lejos, hasta que encontró una pequeña granja donde la esposa del granjero necesitaba a alguien que lavara sus cerdos”.¹³⁷

En el poema este “lejos y aún más lejos” de la travesía de Piel de Asno se nos abre, desde la exuberancia de las imágenes, en tanto estancia que fue descubierta y gozada, en tanto camino en el que se experimentó la sensualidad de lo vivo. Esta mirada nos permite comprender que la piel no provee sólo protección, sino que realmente es la donadora del despertar. Por eso el llamado a lo perdido, de allí la nostalgia por el viaje.

La amorosa juntura entre la voz del poema y la piel, el disfrute de la voluptuosidad de lo vivo permitida por esa unión, es lo que Ida Gramcko le regala al

¹³⁶ Ídem.

¹³⁷ “So she went far, far away and farther still, until finally she came to a small farm where the farmer’s wife needed a wench to wash the rags and clean out the pigsty”(ver en *The complete fairy tales of Charles Perrault*, p. 111. La traducción es nuestra).

cuento. Eso en “Piel de Asno” se eriza como imagen que ahonda, trazando una transformación inesperada, porque no descansa en el final feliz, en el de la restitución de la condición de la princesa, sino en el camino andado.

Pero el viaje culmina, y, en lugar de celebrar como en el cuento, la voz del poema lamenta haber regresado. “Volví a la red, volví a las sordas ruinas, / al regazo, ¿nupcial?, de mis almohadas. / Volví a la fruta seca y amarilla, / al sol, al tiempo y a una luna extraña. / ¿Adónde fuiste, vida?”.¹³⁸ Despojarse de la piel y ataviarse con los lujosos vestidos no es para la voz del poema llave del despertar o de la transformación renovadora. Todo lo contrario. Se trata de la pérdida de la vitalidad, de la libertad.

Siendo así, no puede despedirse de la piel, no puede dejarla ir, sin pedirle abiertamente que la inmole: “Piel de asno, piel mía, / ¡huye de quien te apresa, de mis garras!” Con la muerte se revelará ante ambas lo deseado: “Sólo así encontrarás la voz antigua /y yo la estrella pura en la borrasca”.¹³⁹ Morir para liberarse. Quedar viva en la añoranza de la piel, es lo que pide la voz del poema.

Volvemos así a la fusión con lo que en principio era lo desconocido, lo amenazante, presente en “Blanca-Nieve” y “Cenicienta”. Es como si, a través de los poemas, las tres jóvenes atravesaran el umbral de la muerte y celebraran ser disueltas en este ámbito de renovación. Casi como si la intemperie del cuento no fuera ya una

¹³⁸ *La vara mágica*, p. 80.

¹³⁹ *Ibidem*, p. 81.

prueba por superar con esfuerzo para volver, en cierto modo, a la comodidad del refugio. Se trata más bien de un ámbito en el que se desea permanecer, porque allí se revela lo único permanente: la conexión con lo inmenso, diría Gramcko. Hay en estos poemas una constante “invitación al sobrepasar” (para usar las palabras de Ossott) un continuo llamado a la “entrega sin reservas” (para usar las de Gramcko) en un terreno donde la magia ya no puede ser salida venturosa y sin lucha, sino instante ganado y vinculado a la revelación.

En *La vara mágica* también los cuentos parecen haber atravesado un ámbito en el que sus maneras, sus símbolos, sus sucesos fueron disueltos dando lugar a una nueva materia moldeada por la metáfora. Ese ámbito, que es el de la poesía, se nos muestra desde la mirada incorporadora de Ida Gramcko. Traigamos con la memoria, del capítulo anterior, el anhelo de la poeta venezolana por preservar el valor esencial del cuento, una suerte de propósito manifestado en algunos de los ensayos de *El jinete de la brisa*. No perdamos de vista que asume como poeta este deseo antes de expresarlo en el ensayo. Será su ávida y amorosa relación con la literatura infantil lo que acaso la conduce a hacerlo. En los poemas su mirada va inevitablemente al cuento, pero además se evidencia cómo éste se ha hecho cuerpo, se ha incorporado, a su concepción del quehacer poético.

El lenguaje de la poesía, dice Ida Gramcko, es fundamentalmente metafórico:

claro, puede tener símbolos y se puede hacer una lectura simbólica de cualquier texto. Pero lo básico del poema es la metáfora. El símbolo es una alusión, una sugerencia (...) En cambio la metáfora es una presencia.

(...)

El poeta nombra por primera vez cuando escribe. Luego, fundado el mundo, su trabajo consiste en destruirlo. Romper la creación a través de la metáfora. Nada queda precisado en la metáfora, porque en ella se da una vinculación de opuestos o similitudes. Como una cosa se va uniendo a la otra, ninguna queda precisada.¹⁴⁰

Fundación y destrucción del mundo por la palabra, ausencia de precisión por la mezcla de opuestos o similitudes. Estas ideas vienen a unirse a nuestra lectura de la vinculación de la imagen de la intemperie con la poesía, a añadir a esa percepción de la poesía como ámbito una manera de hacer, un procedimiento, una cualidad de lenguaje:

En la metáfora, las dos cosas que se nombran se diluyen, porque una va ligada a la otra y llega un momento en que los límites de cada una resultan evanescentes. Por ejemplo: Torres de Dios, poetas / pararrayos celestes... dónde están los poetas: son torres y son pararrayos; y éstos, a su vez, son poetas también. Ambos polos de la metáfora se han diluido y te queda en la mente como un bellissimo laberinto donde no existe asidero posible. Todo esto permite que mediante el lenguaje poético, aun siendo sintético, las nociones se ensanchen mucho más.¹⁴¹

En el poemario de Gramcko los cuentos salen del refugio y transitan la intemperie, como si de uno de sus personajes se tratara. Y como es necesario que suceda con el poeta, sólo la rigurosa entrega a este ámbito puede revelar un centro dador de las relaciones, de las correspondencias. La lectura de los poemas “Blanca-Nieve”, “Cenicenta” y “Piel de Asno” nos invita constantemente a seguir los pasos o el proceder de la metáfora —porque la metáfora no reside sólo en la imagen dada por el poeta, sino que constituye el transcurrir del poema, su acontecimiento—. Lo que

¹⁴⁰ En “*Ida Gramcko, Poética es mi vida*”, entrevista realizada por Sergio Dahbar, p. 8.

¹⁴¹ En “*Ida Gramcko. La noche rinde mucho*”, entrevista realizada por Milagros Socorro, p. 5.

se va diluyendo en los cuentos, lo que en ellos sólo puede intuirse, lo avizorado, sus imágenes recurrentes, sus símbolos; todo es rescatado amorosamente por la incorporación metafórica. Lo que nos queda del viaje emprendido en él es, justamente, la ganancia de un centro vivo: la imagen que condensa la experiencia de la iniciación, que la intensifica a partir del reconocimiento de los vínculos entre el ser y la muerte renovadora.

Capítulo tres

Del cuento de hadas al cine

La imagen cinematográfica, la transformación y la resonancia

En “Perrault y Walt”, la mirada poética de Ida Gramcko se detiene con añoranza sobre las cualidades de las imágenes —de las ilustraciones— del llamado “cuento clásico”. Se intuye, al leer el texto, el trazo de una relación entre, digamos, las maneras de la imagen y aquello que la autora rescataba del cuento en “Platero y nosotros”: la atención a lo sencillo, la preservación de lo lejano, de la zona oculta, lo esencial en el hombre. Leamos algunos fragmentos, veamos qué le atrae a esta escritora venezolana de “los viejos libros de cuentos” y del “cuento de sus días”:

Como desprendiéndose de un misal antiguo, las letras iniciales de los viejos libros de cuentos, cuentos de Grimm, de Perrault, de Andersen, poseían curvaturas bermejas, bellos lamparones azules, líneas ojivales doradas, verdes arabescos. (...) Y si nos referimos a las ilustraciones, ya es otro cantar. Otro cantar en los cuentos. Plásticamente, en su valor aislado, no constituían gran cosa. Pero como estímulo imaginativo, como resorte emocional, eran todo un acierto. (...) El cuento de mis días, en vez de dibujar, aligeraba los contornos. Todo bajo su influjo: rostros, ropas, jardines, escaleras, viviendas y muebles, cobraba un tinte denso y desvaído. Y los cromos que los ilustraban nunca trataban de concretar sino de esfumar.¹⁴²

Gramcko apunta hacia la sensualidad sugerida de la imagen, la levedad desde la que se despierta la imaginación y la emoción del lector. En cierto momento de su

¹⁴² “Perrault y Walt”, en *El jinete de la brisa*, pp 211, 212.

ensayo, la poeta venezolana sugiere cómo estas cualidades de la imagen dejan traslucir lo atesorable del cuento: “Reflejaban el poder de emancipación que tiene el hombre para librarse de lo burdo, lo llano y lo palpable” (...) “brindaban la manifestación real de un ímpetu de ensueño”.

Sin decir más sobre este asunto, la autora se dedica a contrastar amigablemente la visualidad del cuento viejo con la de las historias animadas para el cine que hizo Walt Disney. ¿Por qué llamar al proceder de Ida Gramcko en este ensayo un “contrastar amigable”? Porque la autora se preocupa por señalar, primero, que algo de esa cualidad esencial de la imagen del cuento viejo se ha perdido en la obra de Disney; mientras se preocupa por reconocer que, por momentos, esa misma obra logró hacer perdurar el mundo infantil, incorporando el ritmo y la vistosidad del mundo en el que vivió su creador.

Como sucede con la lectura de “Platero y nosotros”, en este otro ensayo también es posible rastrear un trazo de imágenes que oponen lo que la autora ve en el cuento y en su versión animada:

La ilustración en el cuento viejo, “en vez de dibujar, aligeraba los contornos. Todo (...) cobraba un tinte denso y desvaído. Y los cromos que los ilustraban nunca trataban de concretar sino de esfumar”. Hay en ella una melancolía, “una sabia, sosegada tristeza”. Una pátina la recubre. Se detiene en lo rústico. Es una imagen de lo fino, de lo matizado y lo leve. La imagen en la versión animada de Disney es de contorno claro, es una imagen contundente, estimulante. Da la sensación de

“conquista material”. El suyo es “un trazo firme”. Exuda “rauda vivacidad inteligente”. “Lo sustancioso, lo jugoso” prevalece en ella.

La ilustración del viejo cuento infantil es una sugerencia de lo visible desde lo invisible, una imagen hecha de veladura. Y justamente esto es lo que permite, según Gramcko, la preservación de cierta esencialidad del cuento. Pero en “Perrault y Walt” también se reconoce que los atributos de la imagen animada corresponden al tiempo en el que Disney vive. A partir de esos elementos (muy diferentes a los de las imágenes de las primeras ediciones de los cuentos clásicos) se definen visualmente los personajes, y a partir de ellos el cineasta norteamericano logra hacer pervivir la magia del cuento para el niño de su tiempo.

Walt Disney se topó con un mundo mecanizado, duro, enardecido, veloz, sin bosquecillos, pero con “zonas verdes”, sin arcaicos castillos embutidos entre oscuros follajes, mas con relampagueantes rascacielos. Un mundo sin pátina (...) El mundo que rodeaba a Walt Disney exigió otro carácter a su rica inventiva, y Walt, desprendiéndose de los tonos arcaizantes, que olían a tradición, a herencia de oro, a ancestro y a abolengo, no dejando fluir lo que podríamos llamar “la sangre azul” del cuento, les insufló un temple sanguíneo dinámico que se expresó en figuras deliciosas, festivas, ingeniosas, burlonas, ágiles, nunca etéreas en la risa o el gesto. (...) Ahora, en un mundo distinto, que ha perdido la noción estelar de la fábula, Walt se apoderó de lo primario para devolverle el calor y el cariño a la infancia. Un calor y un cariño que sueñan. Y de ahí su más bello personaje: Dumbo, elefante parsimonioso y casi pensativo con sus breves ojuelos solemnes.¹⁴³

En estas líneas casi puede definirse el movimiento doble de transformación de la tradición y la resonancia que de ella queda en su obra, la nueva obra. Unida al tono nostálgico del ensayo de Gramcko, una apreciación acierta en lo que podríamos leer como el efecto de la reescritura del cuento en la animación: el éxito de Disney se

¹⁴³ *Ibidem*, pp. 213-215.

apoya en la acción de teñir con los matices del mundo contemporáneo las viejas historias. Es claro que la obra del cineasta norteamericano versiona los cuentos clásicos. No se puede negar que, gracias a esto, algo del cuento ha pasado a las generaciones nacidas en el siglo XX, las de la era de la narración cinematográfica.¹⁴⁴

Así que la revisión del ensayo de Ida Gramcko nos conduce, primero, a la apreciación de la relación entre la imagen y el cuento de hadas, y luego, a la atención sobre cómo en la manera de narrar propia de la imagen del cine (en este caso, de la animación) se actualiza el cuento de hadas. La poeta venezolana nos hace ver en la cualidad de esa imagen un diálogo con el mundo en el que vive su creador.

Con esto en mente, y siguiendo la invitación de Ida Gramcko a hablar del cuento como un personaje (“adivina, intuye, siempre está de puntillas, es una posibilidad, sospechando, olfateando”) imaginemos la situación siguiente: el cuento se detiene a rememorar sus orígenes, intuye los cantos del mito, cree oír las voces de los hombres y mujeres que al final del día compartían relatos, parece que distingue los susurros con los que las nanas quieren hacer dormir (y aleccionar) a los niños. Se topa en sus recuerdos con los primeros escritores deseosos de preservarlo. Ve cómo

¹⁴⁴ Recordemos el comentario de Cristina Beatriz Fernández en torno a las diversas vías por las que conocemos el cuento clásico antes de leerlo. Es posible afirmar que hoy las versiones filmicas son fuente primera de acercamiento al cuento. Para Fernández, de hecho, este es un fenómeno que pone en evidencia la relación entre las obras (la obra primera, literaria y la obra segunda, cinematográfica) en los términos en los que se vincula un original con su traducción. Las alteraciones propias de la traducción, en este caso, obedecen a la necesidad de tomar en cuenta las “variables argumentales que apuntan hacia la actualización de la trama para la recepción del siglo XX”. Los cambios son, a juicio de Fernández, absolutamente pertinentes, en la medida en que, buscando el “efecto similar”, mantienen la vigencia de la obra primera: “Andersen sobrevive por sus traducciones, sus cuentos son sus traducciones” (Op.cit., p. 172-177).

paradójicamente utilizan la escritura, artimaña peligrosa que mata la memoria, al tiempo que la resucita.

El pasar del tiempo en su historia es el pasar del tiempo en la historia de la humanidad; que es como decir, entre otras cosas, la historia de la escritura, de las imágenes, de la literatura. Ediciones bellas, traducciones, nuevas publicaciones, versiones. Y en cada una parece persistir la ansiedad de que algo del cuento se va perdiendo, mientras algo se mantiene. Lectores y escritores rehacen y deshacen al cuento de hadas (desde sus tiempos, desde sus lenguajes) una y otra vez.

Y llega el momento en el que, desde un lenguaje artístico diferente, quiere continuarse este tejer-destejer. No resultará descabellado ni cuesta arriba, para los cineastas amantes de los cuentos de hadas, volver sobre ellos aprovechando la capacidad de narrar a partir de la sucesión de imágenes. No lo será, sobre todo, porque tienen sus propios artilugios para seducir al espectador. “Los narradores cuentan su historia como si sus oyentes se dispusiesen a partir”, apunta Savater, refiriéndose a la narración oral, claro está. ¿No se parece esto a lo que provoca en nosotros ver, en la sala a oscuras, la única luz que sobre una pantalla muestra sombras del pasado como si se tratase de personas y acciones viviendo, ocurriendo en ese instante?

“El filme ha tomado en la sociedad el papel de la narración literaria y de la narración oral que la precedió”.¹⁴⁵ Sobre la base de esta afirmación se sustentan los más diversos acercamientos a la cualidad narrativa del cine, a la vivencia del espectador con respecto a la del lector y a la del oyente, y a la relación entre lo fílmico y lo literario. Ante la pregunta: ¿qué sucede cuando desde el cine se retoma una tradición literaria?, la teoría cinematográfica apunta que “más que “historias nuevas” [el cine] propone una nueva manera de contar historias viejas y se podría decir que eternas”, y que esta nueva mirada al pasado involucra una transformación inminente, debido a la “especificidad del discurso fílmico”.¹⁴⁶

Pensar en la capacidad transformadora de esa especificidad implica, entre otras cosas, tomar en cuenta que, por su condición de imagen en movimiento, la imagen fílmica es fundamentalmente efímera, se escapa ante nuestros ojos. En el cine, “la fluidez en contigüidad de dos imágenes sitúa el punto de partida de la narración”.¹⁴⁷ Esa combinación entre imagen (como figura del instante, que surge, irrumpe) y narración (acción que dura, composición de sucesos) hace del filme “una obra de la transitoriedad de la vida”, y un fenómeno de la “duración del tiempo añadida a la imagen”.¹⁴⁸

¹⁴⁵ Francesco Casetti. *Teorías del cine*, p. 299.

¹⁴⁶ Jeanne-Marie Clerc. “La literatura comparada ante las imágenes modernas” en *Compendio de literatura comparada*, p. 242.

¹⁴⁷ Jesús Enrique Guédez. “La puerta de lo invisible: aproximaciones a la imagen cinematográfica” (Trabajo de ascenso para optar al cargo de asistente, p. 4).

¹⁴⁸ *Ibidem*. p. 1, 5.

Así, la reflexión se dirige hacia el modo en que la creación cinematográfica retoma y cambia la experiencia de la narración, en que otorga un nuevo sentido a las formas de narrar en la oralidad y la literatura. La novedad en la manera de contar lo que siempre ha sido objeto de atracción para la humanidad implica un cambio en lo narrado y al mismo tiempo en el acto de narrar: la atención del espectador se concentra en lo contado por las imágenes que se suceden (y se desvanecen) ante él.

Las imágenes no son suyas, no son producto del ejercicio de su imaginación, pero entran en su cuerpo como si lo fueran. Persiste, ciertamente, la intención de involucrar al espectador en una travesía, la que sea que cuente el filme. Así, todo lo que compone el filme se dirige hacia el propósito de proveer una intensa experiencia. “Las imágenes impresas, o como dice Tarkovski ‘esculpidas en el film’, están cargadas de tensiones y suspensos previstos en la organización dramática para que ejerzan su poder en el espectador”.¹⁴⁹

Esta capacidad de introducir al espectador en la historia que se cuenta con imágenes es acaso la que favorece en nuestros tiempos el gesto de mantener la resonancia del cuento de hadas. Es por ello que al hablar de la transformación del cuento en el cine se hace necesario comprender al filme como vivencia, una vivencia que lleva al espectador a ser cómplice de lo que ve, que lo conmina a “leer” lo evidente y lo sugerido.

¹⁴⁹ *Ibíd.*, p. 14.

Horror en el cine, horror en el cuento de hadas

“El encuentro con el horror es ferozmente inevitable”, afirma María Tatar en su estudio sobre la colección de cuentos de hadas de Jacob y Wilhelm Grimm.¹⁵⁰ Los hermanos hicieron numerosas revisiones de estilo a sus primeras ediciones originalmente producidas desde un interés académico, eliminaron contenidos no adecuados para los niños, como las referencias a lo sexual, pero en cambio “preservaron —e incluso intensificaron— la violencia de los relatos”.¹⁵¹

Ciertamente el cuento clásico hasta cierto punto preserva este elemento siempre presente en su antecesor, el cuento popular. Antes que los Grimm, Charles Perrault introduce en el panorama literario personajes como Barbazul e historias como la de *Piel de Asno* y *Caperucita roja*. El elemento de lo mágico no llega a borrar del todo la perturbación provocada por las imágenes de las crueldades presentes en las primeras versiones de estos relatos. Y aun cuando las versiones posteriores hayan intentado suavizar la experiencia, la violencia siempre se hace presente en Fantasía, el reino de lo maravilloso.

Guillermo del Toro, guionista y director de *El laberinto del fauno*, ha apuntado en diversas ocasiones que el cine de horror bebe de la fuente del cuento de hadas, “donde los niños son devorados por ogros”. No ve por ello nada de reprochable en mostrar el enfrentamiento de un personaje infantil con la crueldad o

¹⁵⁰ Op. cit., p. xlv.

¹⁵¹ Esto fue aceptado por el público de la época como un “valor añadido” que permite “aleccionar a los niños” sobre la diferencia entre la virtud y el vicio. (ver op. cit., p. xliii-xlv).

el peligro, sobre todo porque más allá de simplemente “mostrar” la situación por sí misma, lo que importa es observar cómo el personaje se desenvuelve en ella.

Se trataría entonces de ver en el enfrentamiento con estas situaciones la posibilidad de forjar lúcidamente una actitud, una disposición. Del Toro considera que, a diferencia del adulto, el niño sabe ser cauteloso ante la amenaza:

Pienso que los niños están muy expuestos al horror, y reaccionan muy naturalmente ante él, tal vez de una manera más natural y más pura que los adultos. El horror viene de lo desconocido (...) Quiero mostrar que los niños (...) necesitan ser cautelosos ante lo desconocido. Si no lo hacen, como sucede con los adultos, también deben encarar las consecuencias.¹⁵²

Esta manera de concebir como natural la exposición de los niños al horror se hace visible en varios de los filmes de este cineasta mexicano, cuando el personaje del niño o la niña debe enfrentarse a los obstáculos más penosos, exponiéndose al riesgo o la muerte. Es lo que sucede con la silenciosa nieta del anciano vampirizado en *Cronos*, con el pequeño conocedor de zapatos en *Mimic*, con los niños del orfanato en *El espinazo del diablo* y con la soñadora princesa de *El laberinto del Fauno*.

Del Toro señala que su empeño en liar infancia y horror proviene de experiencias que tuvo de niño. Su creencia en el despertar de la imaginación como algo repentino e impactante se debe a una precoz fascinación por las criaturas del

¹⁵² “I think that children react very naturally to horror, perhaps in a more natural and pure way to adults, and are very much exposed to it. Horror comes from the unknown (...) I want to show that children (...) need to show caution to what they do not know. If they don’t, just like adults, they are apt to pay the consequences” (Ver entrevista realizada por Jason Wood, y recogida en *Talking Movies. Contemporary World Filmmakers in Interview*, p. 36. La traducción de los fragmentos citados de esta entrevista es nuestra).

cine de horror producido en la primera mitad del siglo veinte: “Creía en monstruos, tanto como otras personas creen en Jesús... los monstruos fueron creados por la humanidad para explicar el universo circundante, y cuando nos volvimos civilizados, también con ellos explicamos nuestro universo interno”.¹⁵³

En cierto modo, del Toro hace eco de lo manifestado por artistas, poetas e igualmente por estudiosos de la psique: el ámbito de la niñez está lleno de fantasmas y monstruos, de crueldad y sufrimiento, tanto como de utopías y gozo. Reconocer esto pone en entredicho la imagen de la infancia como momento puro e intocado de la vida del hombre, que quiere preservarse de lo desconocido, de lo monstruoso, de la otredad “devoradora”. Del Toro parece reconocer esto desde su obra, dando un tratamiento particular al horror con el lenguaje filmico.

Cuando se habla del “horror” hace falta considerar su relación con el terror y lo fantástico. Los límites entre el género del horror y el del terror son a veces claramente determinados en la teoría, no obstante, en el acercamiento a las obras frecuentemente se hace necesario matizar. En principio, se nos dice del horror que se relaciona con la presencia de seres o situaciones monstruosas, es decir, con la transgresión de la razón por la aparición de lo que no debería existir, eso que viola todo lo natural o normalmente establecido. Por su parte, el terror tiende a ser

¹⁵³ “I believed in monsters, just as some people believe in Jesus... monsters were created by mankind to explain the universe around them and when we became civilized, the universe within us” (Citado por Cecilia Enjuto Rangel en su artículo “La guerra civil española, entre fantasmas, faunos y hadas” en *Vanderbilt. e-Journal of Luso-Hispanic Studies* <http://ejournals.library.vanderbilt.edu/lusohispanic/viewarticle.php?id=73>).

vinculado con la exacerbación de los temores más humanos. Mientras el terror genera una combinación de angustia y desesperación, el horror despierta el asco, la repulsión y el rechazo.¹⁵⁴

De nuevo, hará falta atender a lo que sucede en el cuento, en la novela o el filme, más que para decidirnos por uno de los dos términos, para tener la agudeza de señalar los matices. No siempre la presencia de lo monstruoso nos dice que estamos ante el horror. Como sucede cuando se quiere determinar si cierta obra participa de lo fantástico, hay que observar el efecto que se produce en el lector o espectador. Este efecto será guiado por la actitud de los personajes frente a la entidad o la situación monstruosa. Se supone que en el cuento de horror los personajes procurarán evitar todo contacto con los monstruos y sentirán ante ellos, como se dijo ya, repulsión. No obstante, esto también es discutible. El encuentro con el monstruo puede inspirar —al personaje, al lector o al espectador— cierta simpatía.¹⁵⁵ Hay algo

¹⁵⁴ Parafraseamos el comentario de Miguel Ardila Rodríguez sobre la diferenciación que Noël Carroll, en el artículo “The nature of horror”, establece entre horror y terror en el arte. (En “El horror cósmico de H.P. Lovecraft: una corriente estética en la literatura de horror contemporánea” Trabajo de grado para optar al título de profesional en estudios literarios. pp. 15-17.) Cabe notar la frecuencia con que, coloquialmente, se habla de horror y terror de manera indistinta al hacer referencia a ciertas películas, relatos o novelas cuyo contenido se vincula a unas u otras características de las presentadas aquí. Optamos por concentrarnos en la relación entre el horror y la presencia del monstruo o de la situación monstruosa en la medida en que nos permite hacer camino para hablar de lo que sucede con el cuento de hadas en *El laberinto del fauno*.

¹⁵⁵ La simpatía con el monstruo ha devenido convención en el cine de horror hollywoodense, y tiende a vincularse con el reforzamiento de la irracionalidad que la presencia de un ser como éste pone en evidencia. El inicio de esta convención es situado por Héctor D. Fernández L’Hoeste en el *Frankenstein* de James Whale, de 1931: “La relación afectiva [con el monstruo] si para algo sirve, es para contrastar el raciocinio (agente de la modernidad) y el instinto (ajeno a toda enseñanza)”. (Ver en “De insectos y otros demonios: breves apuntes sobre las obsesiones de Guillermo del Toro”, en *Revista Cifra Nueva* p.45).

dentro de cada uno nosotros que se reconoce en un ente de esa naturaleza. Después de todo, recordemos que el monstruo es “aquél que revela, aquél que advierte”¹⁵⁶:

Mientras el monstruo actúa, la vida se convierte en algo *excepcional* y por tanto insostenible. Niños y adultos sabemos que eso no puede durar, que al final todo tiene que volver a ser como antes, que el monstruo perecerá, castigado por ser diferente e insoportable (...) Hacia el monstruo sentimos miedo o repulsión, pero también un extraño y salvaje afecto. El monstruo nos repele aunque también nos atrae, es decir: nos *tienta* (...) Cuando vemos al monstruo eliminado, es decir cuando la tentación se disipa, sentimos un cierto alivio unido también a un poco de decepción (...) Porque esos monstruos deformes y peligrosos son *individuos* absolutos, los individuos que la sociedad nunca domesticará del todo, lo que dentro de cada orden establecido sigue tercamente desordenado. Por eso nos sentimos tentados por ellos, por eso queremos que los maten y lloramos cuando los matan, por eso representan lo imposible de la vida que es lo más vivo de todo.¹⁵⁷

La tentación del monstruo, su ser salvaje, devuelve la imagen distorsionada, amplificada, arrolladora, de lo que ha sido dominado en el hombre. Su visión se hace así insoportable e insostenible, y al mismo tiempo, liberadora y revitalizante.

Los monstruos son también personajes comunes del cuento de hadas. Algunos despiertan simpatía y se muestran amigables. Otros no tanto. De modo que no podremos hablar aquí tampoco de la sola presencia del monstruo como elemento del horror. En el cuento de hadas parece ser preciso atender más bien a la situación monstruosa: el ogro o la bruja devorando niños, el padre queriendo casarse con la hija, la madrastra intentando matar a la niña y luego comer sus vísceras, la doncella

¹⁵⁶ O “lo que es digno de saberse, lo que es digno de ser mostrado” al decir de san Isidoro, citado por Fernando Savater en su *Diccionario filosófico*. (Ver p. 219).

¹⁵⁷ *Ibidem*, pp. 221, 222.

sumergiendo a sus hermanas en un caldero que contiene agua hirviendo, el esposo asesinando a la esposa desobediente.

Crímenes como éstos, tabúes, crueldades que adoptan mil formas son situaciones comunes del cuento de hadas. No se trata, por cierto, de sucesos cuidadosamente elaborados o descritos (como correspondería a un relato de horror), sino enunciados. Estas enunciaciones se acompañan por la presencia salvadora de la magia y por la promesa del final feliz, esa que nos asegura que toda cuenta será saldada. Pero la situación monstruosa está allí: su presencia, huella indeleble de los cuentos populares, persiste incluso en los cuentos más cuidadosamente elaborados (pasados por el tamiz de lo “civilizado”, de lo “correcto” para la educación infantil): los cuentos de hadas clásicos.

Es justamente en esa enunciación superficial de la situación monstruosa donde parece ahondar el lenguaje cinematográfico, a partir de un tratamiento particular de la imagen. Si una película quiere inscribirse en la tradición del cine de horror, en su hechura debe tenerse presente que la imagen de este cine, como dice del Toro, “se incrusta en la mente”.¹⁵⁸ El poder de este tipo de imagen radica, en un nivel inmediato, en el mecanismo de la percepción visual. El tratamiento del cine de horror hace que, por ejemplo, la imagen que dura tan solo breves segundos resuene profundamente en el espectador. Pero esa perturbación que ella produce está hermanada con el hecho de que, en el fondo, nos sentimos (nosotros, los

¹⁵⁸ *Talking Movies. Contemporary World Filmmakers in Interview*, pp. 32.

espectadores de este género del cine) fascinados por el horror: por eso sus imágenes perduran en el tiempo y son evocadas una y otra vez.

Existe una fascinación mórbida que es parte de la naturaleza humana, una fascinación que segregamos. No está en toda persona pero sí en la mayoría. Me parece que nos emociona ver la peor situación posible (...) Creo que nos hace más humanos estar en contacto con nuestro lado más oscuro, y se sabe que hubo un tiempo en que las primeras civilizaciones creyeron que el mundo era creado y destruido cada día y cada noche. Allí se evidencia lo fuerte que es nuestro miedo a la oscuridad.¹⁵⁹

Estas palabras de del Toro nos hacen recordar lo señalado por Savater a propósito de la tentación que provoca la presencia del monstruo. Si en la actualidad el cine de horror goza de cierta popularidad es posible pensar que es porque tiene la capacidad de poner en contacto al espectador contemporáneo (acaso sin saberlo y automáticamente) con lo más humano.¹⁶⁰

A partir de esta fascinación por el horror, el cineasta mexicano engendra vampiros, insectos, fantasmas y monstruos crueles o seductores, seres fantásticos cuya belleza radica en que anuncian la acechanza del peligro y de la crueldad, en que encarnan el caos que el mundo de hoy se empeña en domesticar.

¹⁵⁹ “There is a morbid fascination that is part of human nature; we still secrete this fascination. It is not in everyone but it is certainly within most. I think that there is a thrill in seeing the worst possible outcome of anything (...) I makes us, I believe, more human to be in contact with our darker side and it is a fact that there was a time when early civilizations believed that the world was created and destroyed every day and every night. This is how strong our fear of the dark is” Ibidem, p. 32.

¹⁶⁰ Al hablar del poder perturbador de la imagen del horror del Toro pone como ejemplo al fantasma de Santi, el niño asesinado que busca venganza en *El espinazo del diablo*. Guillermo del Toro diferencia este tipo de imagen de aquella que se muestra para provocar un desagrado inmediato, para jugar con la sensación de repulsión que despiertan las imágenes de la violencia y la crueldad de los seres y las situaciones monstruosas. Él mismo ha obtenido este efecto en filmes como *Blade II*, es un efecto que “que se busca por mera diversión”. Allí estamos más bien ante un tratamiento de la imagen cercano al del *comic*, o al del *gore*. (ver op. cit., p. 35).

“Lo que me interesa, lo atractivo del horror es el elemento de fantasía que hay en él”, afirma del Toro en una entrevista.¹⁶¹ De hecho, si hay una constante clara entre sus filmes, desde *Cronos* hasta *Hellboy II* es que estas obras muestran una preocupación por insistir en la importancia de dar un lugar a la otredad contenida en la fantasía, por mostrar como necesaria la convivencia con el mundo de lo imaginario, una convivencia no precisamente armónica, pero real. Esa insistencia cobra cuerpo, fundamentalmente, a partir de la creación de seres monstruosos, como hemos dicho, pero también de la apropiación de imágenes provenientes de la tradición literaria o plástica, imágenes en las que resuena la presentación de lo fantástico como un lugar oscuro que el ser humano lleva dentro:

Algunas de las mejores muestras de la literatura de la historia de la Humanidad hacen uso de la imagería del terror o la fantasía... aquello que Edgar Allan Poe llamó lo “grotesco” es una importante influencia en la literatura, la música y el arte en general. El Mundo Fantástico vive dentro de nosotros, y es un lugar muy oscuro. No creo en la idea católica de un mundo de fantasía fuera y sobre nosotros; es muy visceral, y está dentro de nosotros, en las entrañas de la mente.¹⁶²

Del refugio a la intemperie: *El laberinto del fauno*

Imaginemos ser invitados a rastrear, como lectores curiosos, las señales dejadas por la presencia de lo mágico en el cuento de hadas. La tarea no dejaría de prometer deleite si lo que distinguimos es el esplendor de lo sencillo vuelto prodigio.

¹⁶¹ En entrevista publicada por *Fantasy mundo* (sin autor)
http://www.fantasy mundo.com/noticias/3824/guillermo_toro_habla_fantasia_terror_hellboy_2

¹⁶² *Ibíd.*, s.p.

Pero al mirar esas cintiladas huellas de cerca encontraríamos siempre un doblez, una peladura que nos llamaría a asomarnos para descubrir qué hay del otro lado.

Y allí, detrás de la magia, reconoceríamos una figura por la que a veces se pone en duda no sólo la relación inmediata entre la obra y su lector tradicional — aunque no único: el niño— sino el propio gesto de calificarla como “literatura infantil”. Es la presencia del horror, frecuentemente evidenciada en el ejercicio de la crueldad de ciertos personajes o en la crudeza de las situaciones que se narran. Cada cuento de hadas, en mayor o menor medida, es un ámbito peligroso, y sus personajes deben estar dispuestos a lidiar con la amenaza.¹⁶³

Un hilo de sangre, el tiempo en retroceso, un movimiento circular de la cámara que nos introduce, a través del ojo de una niña, en el mundo de la imaginación. El inicio de *El laberinto del fauno* condensa lo que a lo largo del filme se nos muestra: una pareja formada por el horror y la niñez, y una tensión entre la imaginación y la realidad. A ello se junta el contraste entre la falta de precisión del tiempo del cuento con la definición de una situación temporal (social, histórica, política) anunciada claramente, mediante el sonido y el texto que acompañan las imágenes mencionadas arriba; mientras se escucha un respirar agitado, acompañado

¹⁶³ Escribe María Tatar sobre el lugar del horror en la estructura del cuento de hadas: “La magia funciona como matriz de acción de los cuentos de hadas, trayendo buena fortuna a aquellos con quienes simpatizamos y desastre a sus adversarios. Aunque tendemos a asociar los cuentos de hadas con inocencia, buena fortuna y satisfacción de los deseos, lo cierto es que los conflictos entre el protagonista y el perseguidor nos enseñan que las tramas de los cuentos de hadas están llenas de agresión inmisericorde, brutalidad viciosa y hostilidad mortífera. El peligro acecha desde cada esquina del mundo, y el encuentro con él es de una inevitabilidad feroz que se vuelve la regla del género. *Fechoria*: este es el nombre que Propp le dio a la función que impulsa las tramas de los cuentos de hadas” (ver op. cit., p. xxix).

por la melodía triste de una canción de cuna, se lee, en letras blancas sobre fondo negro:

España, 1944
 La guerra civil ha terminado.
 Escondidos en las montañas, grupos armados
 siguen combatiendo al régimen fascista,
 que lucha para sofocarlos.¹⁶⁴

Esto sucede sólo unos segundos antes de escuchar decir al narrador: “Cuentan que hace mucho, mucho tiempo...”. Quien haya visto *El espinazo del diablo* comprenderá de inmediato que una inquietud histórica y política une a ambos filmes: su situación temporal es casi la misma, sólo que ahora, en *El laberinto...* la historia será contada en clave de cuento de hadas. De modo que una suerte de tríada de lenguajes, temas e interrogantes se reúne en este filme, según lo ha manifestado del Toro: el horror, el cuento de hadas y la guerra civil española. Estos tres elementos se combinan para formar eso que él mismo llama “una fábula de la desobediencia”. Ya veremos por qué.

Por lo pronto, atendamos a que en la recreación de un marco histórico situado en los primeros años del régimen de Franco transcurre la historia de Ofelia, una apasionada lectora de cuentos de hadas. Tomémoslo en cuenta porque ese tiempo, presentado como el ámbito del horror en el filme, convive conflictivamente con el intemporal (y también amenazante) mundo de la fantasía. Ofelia es una suerte de

¹⁶⁴ Guillermo del Toro. *El laberinto del fauno* (filme).

bisagra; es la única que se mueve en ambos territorios, sólo ella puede ver que ambos existen. Sólo ella padece el tránsito entre estos dos mundos.

Cómo maneja Ofelia esta tensión entre imaginación y realidad, cómo se enfrenta al horror, son interrogantes que surgen al observar el paso de este personaje de un mundo a otro. Son así mismo señales que permiten seguir el rastro de la resonancia del cuento de hadas en esta obra cinematográfica: las respuestas se configuran en imágenes, símbolos y personajes que aparecen en la travesía de Ofelia. Esto, y las estancias del viaje, las pruebas que en su transcurso se afrontan, es lo que nos toca mirar cautelosamente, para no perdernos.

El laberinto, la espiral

Desde el título del filme aparece la imagen del laberinto. La presencia de este elemento en un cuento de hadas señala “un centro de difícil acceso” y el “dominio de la angustia”, apunta René Lucien Rousseau, para añadir luego que como símbolo suele vincularse a la entrada en territorio sagrado. Todo esto puede decirse del laberinto de del Toro; pero hace falta precisar cómo con él se marca el terreno de la exposición y de la iniciación. Lo que se presenta ante nuestros ojos es una estructura en ruinas, dormida, en las cercanías del molino (el hogar del capitán Vidal). No obstante, lo que se imprime en nuestra imaginación es una extensión: el ámbito donde Ofelia se enfrenta a las pruebas.

Tomemos en cuenta que el laberinto en espiral, y la espiral en sí misma, también son motivos recurrentes en la visualidad del filme; según indica del Toro, porque la historia en cierto modo trata sobre la necesidad de “volver adentro”. A partir de estas reiteraciones se nos recuerda que la peligrosa travesía del personaje es un viaje de vuelta a lo primigenio, a una interioridad oculta. Recordemos aquella “necesidad de repliegue” de la que habla Rousseau (y que mencionamos en el capítulo sobre *La vara mágica*): un estado de recogimiento ante la amenaza, favorecedor del crecimiento interior, aludido en las formas circulares y espirales presentes en los cuentos.¹⁶⁵

Para adensar esto último traigamos algunas imágenes: el portal escondido en el centro del laberinto, es decir, la entrada al reino de Bethmorra, tiene forma circular. Una escalera en espiral desciende al foso donde éste se encuentra. En el suelo del foso se erige, al centro de un relieve laberíntico también circular, un monolito con unas figuras talladas: la del fauno, emisario de los inmortales; la de la hija, la princesa Moanna; y la de un bebé, el príncipe, hermano menor de Moanna. Desde este ámbito-umbral, donde se encuentran Ofelia y el fauno, la expresión “volver adentro” parece indicarnos que el viaje es hacia abajo, hacia lo oculto, de donde proviene el personaje.

Otros detalles, tal vez menos notorios, hablan también de la figura de la espiral: en los cuernos del fauno y sobre su piel vuelve este motivo. El árbol partido

¹⁶⁵ Ver p. 69.

en dos, escenario de la primera prueba de la princesa, sólo mantiene en pie dos ramas que se enroscan... y luego, cuando la madre de Ofelia está por empeorar, el “Libro de las encrucijadas” muestra un patrón de sangre que se inicia con dos espirales rojas. Hace falta notar algo acaso más decisivo: el movimiento de la cámara en espiral, cuando se nos muestran los descensos de Ofelia al centro del laberinto. De modo que también volver adentro es volver a la madre, al origen. Veremos poco a poco cómo todo esto cobra densidad en el transcurrir del viaje.

El fauno, el árbol

El laberinto es territorio del fauno, nos dice el título del filme. Mas un fauno no es figura que se convoque a un cuento de hadas, al menos no a uno como *Blanca Nieves* o *La Cenicienta*. Situar al fauno en la puerta del laberinto, hacer de él un iniciador es repasar el trazo que vincula a estos cuentos con el mito. ¿Cuál es el alcance de este gesto?

Recordemos las palabras con las que Karl Kerényi se aproxima a las cualidades de Pan, dios fauno: “oscuro, provocador del terror, fálico, pero no siempre maligno”.¹⁶⁶ Si se tiene esto en cuenta al recordar el filme, se percibirá primero que la fuerza sexual propia del fauno pareciera devenir ánimo seductor en el personaje creado por del Toro, un ser cuyo atractivo no se apoya en la apariencia física (el

¹⁶⁶ *Los dioses de los griegos*, p. 72.

fauno del filme es, de hecho, de aspecto repulsivo) sino en la ambigüedad de sus gestos, de sus palabras. Se sugiere además que el fauno sufre una sutil transformación; a medida que Ofelia se enfrenta a las pruebas, él aparece ante ella más joven, como si el avance de la niña en el proceso de iniciación le permitiera a él ir adquiriendo mayor fuerza vital.

Sabemos ya que la ambigüedad es atributo de la figura del iniciador, nos lo han indicado algunos estudiosos —Vladimir Propp a la cabeza—. Lo constatamos en la relación de Ofelia con el fauno, relación susceptible de ser apreciada como una prueba fundamental: ¿la niña debe confiar en él o no?, ¿debe obedecerle sin preguntar o seguir su propia intuición? Pero además las palabras con las que el fauno se presenta ante la niña nos conducen directamente a las alusiones hechas en el filme sobre el imaginario celta presente en el norte de España, un imaginario pleno de cotidianidad poblada por seres (sobre) naturales, donde se teme y se respeta el lugar de lo mágico en la vida de la humanidad: “Yo he tenido tantos nombres, nombres viejos que sólo pueden pronunciar el viento y los árboles. Yo soy el monte, y el bosque y la tierra. Soy... soy un fauno, vuestro más humilde servidor, alteza”.¹⁶⁷

En sus palabras, el fauno descubre el vínculo entre el reino subterráneo del que proviene y el ámbito del bosque, del monte que rodea al molino. De hecho, el aspecto del fauno alude a lo arbóreo, pareciera estar hecho de raíces, musgo y barro. Recordemos que la presencia de la naturaleza y específicamente del árbol sagrado en

¹⁶⁷ *El laberinto del fauno* (filme).

la mitología céltica, es fundamental como símbolo de protección, que provee valentía, sabiduría y vitalidad. Diversas leyendas, relatos y mitos nos indican también que el bosque es el terreno del peligro, si no se sabe entrar en él. Esta cualidad doble se mantiene en *El laberinto del fauno*, no sólo para Ofelia, sino para el resto de los personajes.

Acaso la figura del fauno en este filme pide ser apreciada como un recordatorio de la relación ancestral del hombre con la naturaleza, e incluso, de la manera como el hombre debe estar ante aquello que lo trasciende, y que le es familiar y desconocido a la vez. Esta apreciación cobra sentido sobre todo cuando se aprecia la figura del fauno al lado de otra imagen de *El laberinto...*, la del árbol a punto de morir, que antaño era refugio para la convivencia entre hombres y seres mágicos, escenario de la primera prueba que Ofelia enfrenta. Así árbol y fauno se muestran como pares, representantes del mundo de los inmortales, a cuya presencia será necesario prestar atención por su intervención en el viaje de Ofelia, en su ir y venir entre dos mundos.¹⁶⁸

¹⁶⁸Al par fauno-árbol podría unirse el hada que guía a Ofelia al laberinto, un *spancialosaphus lacrimosae* (escribe del Toro en su guión) o “insecto-palo” (el nombre hace referencia a su aspecto de vara de madera) que parece vagar en el bosque esperando a la niña, y que sólo adquiere “forma de hada” cuando ésta le muestra cómo lucen ellas en una ilustración de su libro de cuentos. (Ver *El laberinto del fauno. Guión cinematográfico de Guillermo del Toro*, p. 255).

El viaje de Ofelia, el viaje de Moanna

Al principio del filme aparece en la pantalla la imagen de una niña que respira con dificultad. Un hilo de sangre regresa, del fondo de un foso, a su nariz; aunque apenas empezamos a escuchar el cuento, debemos saber que éste termina con la agonía de quien luego conoceremos como Ofelia. Así, el inicio de *El laberinto del fauno* nos introduce a una historia que comienza por el final, como apelando a la familiaridad con la lectura del cuento de hadas: en cierta medida, sabemos siempre a qué nos enfrentamos cuando la aventura se inicia.

Estos primeros segundos del filme también anuncian el diálogo entre el plano de la narración del cuento, que se inicia con el viaje de Moanna, y el de la narración del viaje de Ofelia.

Cuentan que hace mucho, mucho tiempo, en el reino subterráneo, donde no existe la mentira ni el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos. Soñaba con el cielo azul, la brisa suave y el brillante sol. Un día, burlando toda vigilancia, la princesa escapó... Una vez en el exterior la luz del sol la cegó y borró de su memoria cualquier indicio del pasado. La princesa olvidó quién era, de donde venía. Su cuerpo sufrió frío, enfermedad y dolor... y al correr de los años murió. Sin embargo, su padre, el rey, sabía que el alma de la princesa regresaría; quizás en otro cuerpo, en otro tiempo y en otro lugar. Y él la esperaría hasta su último aliento, hasta que el mundo dejara de girar.¹⁶⁹

Así se inicia el viaje emprendido por una princesa, y al mismo tiempo, el comienzo de la historia que se relata en *El laberinto...* Desde esas palabras del narrador se configura una oposición entre los dos mundos: el de los humanos — donde la luz cegadora del sol provoca olvido y anuncia la sobrevenida del

¹⁶⁹ *El laberinto del fauno* (filme).

padecimiento— y el de las criaturas mágicas —oscuro, escondido, libre de dolor y mentira—.

Conviene recordar que, en la visualidad del filme, del Toro intercambia esta atribución de luz y de sombra, anunciada en el relato inicial, por penumbras azules y grises en el mundo de los humanos, y brillantes rojos y amarillos en el mundo subterráneo. Además nos hace ver, a partir de lo que vive Ofelia, que también puede experimentarse sufrimiento en el ámbito de lo mágico. De este modo se nos invita a percibir los matices de esa oposición entre los mundos.

Notemos asimismo que el viaje de Moanna, como suele suceder en un cuento de hadas, no puede ser ubicado en el tiempo histórico, —nos lo indica el narrador en *off*, al decir “cuentan que hace mucho, mucho tiempo”, expresión hermana del tan leído o escuchado “Érase una vez”—. Esa imprecisión temporal se combina con la enunciación del contexto histórico en el que se enmarca el viaje de Ofelia: la indicación “España, 1944”, señalada anteriormente. Este será, pues, el primer indicio del desarrollo de una “conversación” entre las dos historias, no sólo entre los dos mundos.

El viaje de Ofelia —como la iniciación de Blanca Nieves, o de Piel de Asno, o de Cenicienta, como la de tantos otros personajes femeninos de diferentes culturas— empieza con algo que puede ser visto como una carencia: su padre ha muerto y su madre se ha unido a un capitán del ejército español. La niña debe mudarse, con su madre encinta, de la ciudad al campo. Moanna, en cambio, atiende a

un llamado; inicia su viaje por curiosidad, y el suyo es un gesto de transgresión, de atrevimiento: “Un día, burlando toda vigilancia, la princesa escapó”.

Sin esfuerzo es descubierto el nexo entre los dos viajes. Las primeras imágenes que acompañan la narración sugieren lo que más tarde se confirma a través de las palabras del fauno: “Vos sois la princesa Moanna, hija del rey de Bethmorra, el reino subterráneo (...) No sois hija de hombre. La luna os engendró. En vuestro hombro izquierdo encontraréis una marca que lo confirma”.¹⁷⁰ La vida de Ofelia, hija de un sastre, es una de las estancias —acaso la última— de la travesía de la princesa engendrada por la luna y el Rey de Bethmorra.

El viaje de Ofelia-Moanna está signado por las pruebas dirigidas a confirmar (ante el fauno) y a reconocer (ante sí misma) su condición de princesa inmortal; de princesa venida de lo subterráneo. Ofelia visita momentáneamente esa estancia cada vez que se expone a las pruebas, su movimiento es el de un ir y venir entre el arriba y el abajo. En un nivel profundo, tal vez apenas sugerido en el filme, esto va templando en el personaje una manera de estar y de ver, que estaría allí para ser percibida por el espectador de *El laberinto del fauno*. Una reflexión de Fernando Savater sobre su experiencia como lector de las obras de Julio Verne, puede tal vez aclararnos esto:

Bajar vivos nos previene y prepara para el descenso definitivo (...) abajo debe estar el centro, pues no podemos olvidar que reptamos sobre una esfera —y ese centro no es tanto una equidistancia geométrica como un punto de poder espiritual, el terrible

¹⁷⁰ Op. cit.

ombbligo divino, que acapara el significado del mundo—. De lo inferior, de lo oscuro, de lo cerrado, de la tierra salimos un día; a ello volveremos cualquier noche. Se baja para surgir de nuevo otra vez, es decir, para renacer; este segundo natalicio nos proporciona fuerzas renovadas, una disposición vital impecable que el contacto con el infierno ha templado y una familiaridad con lo fundamental que hace perder su horrible prestigio a lo irremediable.¹⁷¹

Desde esta perspectiva, el viaje de Ofelia en *El laberinto del fauno* implica la búsqueda de ese centro pleno de significado vital y comporta, al final, un renacimiento que sólo se hace visible en el plano de lo mágico, pero que también (y acaso, justamente por eso) nos habla de esa “familiaridad con lo fundamental que hace perder prestigio a lo irremediable”.

Las pruebas

Luego de exponerse a muy duras experiencias, la recompensa de Ofelia será volver al reino subterráneo, a encontrarse con su padre el Rey, y con sus pares inmortales. Repasemos esto para atender a lo que diferencia este personaje de otras heroínas mencionadas en capítulos anteriores (como Blanca Nieves, una y otra vez atacada por su agresora; como Cenicienta, enfrentada a difíciles tareas hogareñas y a situaciones humillantes; o Piel de Asno, huyendo y escondiéndose del padre incestuoso), cuyo viaje de iniciación culmina en la ganancia o la recuperación de su condición de princesas, pero también, y sobre todo, del amor. Ofelia, una niña aún, debe probar que es “digna”, pero no de ser desposada por un príncipe (sólo hay uno

¹⁷¹ *La infancia recuperada*, p. 67.

en la historia y es su hermano recién nacido, a quien ella debe proteger). Ofelia/Moanna debe demostrar que, a pesar de haber pasado tanto tiempo en el mundo de los mortales, su alma mágica permanece intocada.

Pero si en algo se asemeja el viaje de Ofelia al de otras princesas, si en algo puede reconocerse la historia de un personaje en viaje de iniciación, es en el modo en que el filme va dejando ver la conformación de una actitud, una llamada de atención sobre la disposición ante el riesgo, el horror... ese verse en la necesidad de “forjarse un carácter” en las condiciones más adversas que, como sucede ante la lectura del cuento de hadas, puede convertirse en una experiencia compartida por el lector o el espectador. Y también como le sucede a Blanca Nieves, a Cenicienta, a Piel de Asno, la niña Ofelia encuentra el camino por ventura, por una mezcla de azar y destino.

En el filme se pone cuidado en mostrar la disposición de Ofelia para atender a las señales... hay cierto talante en ella, una capacidad para “ver” de cierta manera, favorecida por su afición a los cuentos de hadas. En una de las primeras escenas, mientras viajan al molino, la madre de Ofelia le reprocha este “defecto” a su hija. Carmen insiste en que Ofelia debe poner los pies en la tierra, “como si hacerse adulto implicara el fin de la imaginación”.¹⁷²

Es justamente esa disposición la que le permite al personaje toparse, en su corto primer paseo por el bosque, con una de las señales de la existencia del reino subterráneo. Al igual que éste, otros momentos del filme del Toro muestran que,

¹⁷² Cecilia Enjuto Rangel. Op. cit. (s.p.)

como otras heroínas (y como Psique, antes de todas ellas), Ofelia sabe dejarse guiar. Para ella resulta natural encontrarse con seres considerados sobrenaturales. Es como si, desde su punto de vista —al menos al inicio del filme— el mundo de las hadas fuera intervenido por el mundo real, y no al revés. La actitud abierta de Ofelia a los acontecimientos y a las señales es lo que favorece su tránsito hacia el mundo de los inmortales.

Esto lo vemos en ese primer encuentro con el fauno, cuando éste le revela a la niña que ella no es quien cree ser. El iniciador le anuncia que se enfrentará a tres pruebas antes de la luna llena, le da unas primeras instrucciones y le entrega “El libro de las encrucijadas”:

Por todo el mundo, vuestro verdadero padre hizo abrir portales que permitieran vuestro regreso. Éste es el último de ellos. Pero debemos asegurarnos de que vuestra esencia no se ha perdido, que no os habéis vuelto una mortal. Habéis de pasar tres pruebas antes de la luna llena. Este es el libro de las encrucijadas: cuando estéis sola, abridlo. Él os mostrará vuestro futuro, os mostrará qué hacer.¹⁷³

Esas palabras indican (tanto para Ofelia como para nosotros, espectadores) que ese libro puede ser considerado una llave, o al menos un objeto mágico necesario para traspasar el umbral del reino subterráneo. Ciertamente, Ofelia no ha dado aún muestras de “merecer” la obtención de este objeto. Se le dona porque es en el enfrentamiento a la prueba donde demostrará no haberse “vuelto una mortal”: esto es lo que importa. El libro, como lo hace todo objeto mágico, orienta el andar de la

¹⁷³ *El laberinto del fauno* (filme).

heroína de manera oblicua, es decir, no demasiado a voluntad de quien lo porta, sino cuando debe hacerlo, cuando corresponde.

“Encrucijada”, recordemos, significa intersección, concurrencia, cruce, alternativa, pero además dilema. El nombre del libro subraya la posibilidad de abrir un puente que comunica con lo imaginario, con un ámbito que, sin dejar de acoger, traerá tribulaciones. Esto es lo que encontrará Ofelia en el transcurso de las pruebas. Del Toro dispone que sean tres, como recuperando un tradicional recurso narrativo: la tríada facilitadora “del aumento de la tensión”, o el “elemento auxiliar triplicador” que “anticipa la clave argumental”.¹⁷⁴ Veamos con qué acciones se vincula cada una de las tres pruebas.

Vencer con astucia

Como Alicia, Ofelia se adentra en el bosque con un libro en las manos. El libro de las encrucijadas está abierto en una página, en la cual mágicamente ha aparecido un brevísimo relato. En él se hace referencia a un tiempo primero en el que los hombres convivían respetuosamente con la naturaleza y lo imaginario.

Al principio de los tiempos, cuando el bosque era joven, vivían en armonía los animales, los hombres y las criaturas mágicas. Se protegían los unos a los otros, y dormían juntos bajo la sombra de un frondoso árbol que crece en la colina cerca del molino. Ahora el árbol se muere, sus ramas están secas, su tronco viejo y torcido. Debajo de sus raíces ha anidado un enorme sapo que no lo deja sanar. Habrás de

¹⁷⁴ Antonio Rodríguez Almodóvar. *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, p. 80.

meter las tres piedras de ámbar mágico en su boca, y recuperar una llave dorada que oculta en su vientre. Sólo así el árbol volverá a florecer.¹⁷⁵

Si en este punto recordamos las palabras de René-Lucien Rousseau sobre lo que simboliza la presencia del árbol en el cuento de hadas, podremos comprender mejor la agonía del árbol en tanto señal de que el hombre ha dejado de lado su “conciencia de inmortalidad”, eso que en el breve relato es referido como un tiempo anterior y perdido en el que convivían armónicamente hombres, animales y seres mágicos. El sapo dentro del árbol es una huella obscena de esto. Pero al mismo tiempo, y en un nivel más profundo y menos evidente, se nos ofrece la posibilidad de interpretar este estado de descomposición y putrefacción como latente vida en renovación (algo así como lo que nos dice Ida Gramcko en ese fragmento de “Cementerio judío. Praga” que leímos en el capítulo anterior: “Bajo los pies no hay muerte sino entraña, / arcilla en gestación y advenimiento / de nueva flor que antes de abrir prepara / y nutre abajo el despertar enhiesto”).

Veamos esto con más cuidado: en primera instancia puede “leerse” entre las líneas del relato sobre el árbol que la primera prueba exige de Ofelia atrevimiento y astucia: internarse en una profundidad repulsiva y afrontar la presencia grotesca del sapo, meter en su boca gigante tres piedras de ámbar, para finalmente extraer la llave que está en su interior. Pero además es posible ver que la intervención de Ofelia favorece la renovación del árbol, una revitalización impedida o retrasada por el sapo.

¹⁷⁵ *El laberinto del fauno* (filme).

Sólo Ofelia puede hacer posible que el árbol vuelva a ser recordatorio de la conexión humana con la inmortalidad.

¿Cómo logra la niña su cometido? Bien habría podido elegir luchar contra el animalejo —esta fue, de hecho, una de las primeras ideas de del Toro al elaborar el guión de *El laberinto...—*.¹⁷⁶ En cambio, en la escena se nos muestra el instante en el que ella descubre cómo vencer al sapo sin tocarlo, sin acercársele; descubre cómo engañarlo.

Y mientras Ofelia afronta al sapo, el capitán Vidal, su padrastro, va en persecución de los rebeldes. Las imágenes de uno y otro suceso se intercalan, de modo que se percibe no sólo la simultaneidad de las acciones sino la oposición entre la actitud de Ofelia y la del capitán. Es importante recordar lo que sucede en esa escena:

Los soldados se adentran en el monte mientras se escucha la voz de Ofelia leyendo el cuento. Llegan al sitio donde creían poder encontrar a los rebeldes, siguiendo una señal de humo, pero el lugar está desierto. El capitán, como si de un animal cazador se tratase, huele los objetos dejados cerca de una pequeña fogata ya apagada, y anuncia cuántos guerrilleros se encontraban allí, para añadir luego que no están muy lejos. Esta escena le sucede a la de la niña adentrándose en la podredumbre del árbol y hallando al sapo. El montaje va tejiendo paulatinamente la vinculación entre el peligro que afronta Ofelia en el mundo del cuento y la amenaza

¹⁷⁶ Ver *Guión cinematográfico de Guillermo del Toro*, pp. 47 y 171.

que representa la figura de Vidal en el mundo “real” o de los mortales. Y al mismo tiempo se contraponen la decisión de la niña y la conducta de Vidal, como evidenciando la presencia de los antagonistas propia del cuento de hadas de una manera particular: las acciones de los opuestos se yuxtaponen, sin vínculo evidente, más que el que puede hacer el espectador al ver la sucesión de las escenas.

La presencia del árbol como seña de que el mundo de la inmortalidad ha sido olvidado por el hombre se hermana con algo que sucede en una escena anterior: la primera noche que Ofelia pasa con su madre en el molino, los ruidos de la madera no la dejan dormir. Para distraerla, Carmen le pide que le cuente un cuento a su futuro hermano, que está muy inquieto en el vientre. Ofelia relata una historia breve sobre una rosa custodiada por espinas... un cuento sobre la inmortalidad, y los hombres:

Hace muchos, muchos años, en un país muy lejano y triste, existía una enorme montaña de piedra negra y áspera. Al caer la tarde, en la cima de esa montaña florecía todas las noches una rosa que otorgaba la inmortalidad. Sin embargo, nadie se atrevía a acercarse a ella porque sus numerosas espinas estaban envenenadas. Entre los hombres sólo se hablaba del miedo a la muerte y al dolor, pero nunca de la promesa de la inmortalidad. Y todas las tardes, la rosa se marchitaba sin poder otorgar sus dones a persona alguna. Olvidada y perdida en la cima de aquella montaña de piedra fría, sola hasta el fin de los tiempos.¹⁷⁷

Lo primero que apreciamos en el relato son las reminiscencias del cuento de *La bella durmiente*, sólo que en éste la rosa no es la joven princesa adormecida, en repliegue, sino el símbolo de la conexión con lo que trasciende a la humanidad. Lo que cuenta Ofelia nos habla de la falta de arrojo de los hombres, de cómo estos

¹⁷⁷ *El laberinto del fauno* (filme).

prefieren dejarse atrapar por el sufrimiento antes de arriesgarse a alcanzar la inmortalidad. El país en el que transcurre la historia es lejano y triste, la piedra, negra y áspera: parece que se describe el mundo en el que vive Ofelia. La escena es seguida por aquélla en la que el capitán atiende a un llamado de sus soldados. Han detenido a un anciano y a su hijo, por ser sospechosos de repartir propaganda comunista. En la escena más brutal del filme, el capitán destroza el rostro del joven con el fondo de una botella, por responderle inadecuadamente.

Actuar con cautela

De su segunda entrevista con el fauno Ofelia vuelve con un trozo de tiza y algo de miedo. El ambiguo personaje se veía algo más joven, y cierto matiz perturbador se dejó ver en sus gestos y sus palabras. Masticaba carne cruda, mostrando una dentadura desagradable, y ante la sospecha de Ofelia, muy juguetón, él sólo sabe responder: “¿Por qué habría de mentiros un pobre fauno como yo?”¹⁷⁸

Ofelia es enviada por su iniciador a buscar otro objeto, esta vez en un lugar donde —subraya el fauno— habita algo que no es humano. Ese lugar está también en el mundo subterráneo. En esta prueba, el viaje en descenso que comienza con la llegada de Ofelia al molino se hace literal. Y esto es importante porque lo que allí haga la niña determinará profundamente lo que suceda con ella, no sólo en el mundo de los inmortales sino en el de los mortales. Esto nos lo anuncia primero el fauno,

¹⁷⁸ Op. cit.

cuando le advierte que no debe probar bocado del banquete que hallará: “Os va la vida en ello”, dice.¹⁷⁹

Tímidamente nos viene a la memoria el descenso de Psique, que por orden de Venus debe ir al inframundo para obtener de Proserpina un suero de la belleza. La torre que instruye sobre cómo llevar a buen cabo esta tarea indica a la mortal que no debe comer lo que allí le ofrezcan. A esta y a otras advertencias atiende la joven, pero al regresar del peligroso viaje sucumbe a la tentación de abrir la bujeta contentiva del suero. Cae en un sueño mortal del que sólo puede salvarla Eros, que es, en definitiva, por quien se ha arriesgado. La intervención del amante puede ser vista, en clave de cuento de hadas, como una salida mágica a la desobediencia de Psique.

No sería tan interesante enumerar contrastes puntuales entre uno y otro viaje, entre una y otra historia, como reconocer la diferencia fundamental, que radica en el propósito del descenso y la importancia que esta acción tiene en sus historias. Psique quiere recuperar al amado perdido, y en un plano más profundo, el descenso comporta luego la trascendencia del alma. Ofelia no busca el amor: se enfrenta a una prueba destinada a demostrar que pertenece al mundo subterráneo, se expone al entrar en un ámbito preferible, para ella, al que le corresponde como mortal. La alusión al banquete en el inframundo puede establecer un vínculo con la historia de

¹⁷⁹ Op. cit.

Psique sólo como referencia al enfrentamiento de la prueba, y más específicamente, a la presencia de la prohibición y el cometimiento de la falta.

Ofelia desciende. Atraviesa una galería y una sala de colores abrumadores y luz enrarecida. Al final de una larga mesa servida con provocativos manjares está sentado un monstruo, dormitando. En las paredes, unos frescos informan a Ofelia y al espectador sobre las cualidades de aquel monstruo: se trata de un devorador de niños. Como el montón de osamentas en la sala sangrienta de Barba Azul, una pila de pequeños zapatos da cuenta de la cantidad de niños que antes de Ofelia pasaron por allí.

Con la llave extraída del interior del sapo la niña abre una portezuela y extrae una daga. La guarda en el macuto que le dio el fauno. Ya va de salida cuando sus ojos y su cuerpo son atraídos por el banquete. Ofelia desoye las advertencias del vuelo protector de las hadas que la acompañan, y como si se hubiese desprendido un aroma hechizante del plato con frutas, la niña muerde una succulenta uva roja. La prohibición que inevitablemente se desatiende está hermanada, ya lo dijo Propp, con el sobrevenir de la desgracia, con la aparición del agresor.¹⁸⁰

Se despierta el monstruo, un hombre pálido de piel colgante. No tiene ojos en la cara pero sí en las manos. Atrapar y devorar, ese es su único propósito. Ofelia ve cómo el monstruo arranca con sus dientes la cabeza de una de las hadas, repitiendo el

¹⁸⁰ Ver *Morfología del cuento maravilloso*, p.39.

gesto plasmado en los frescos.¹⁸¹ La niña logra escapar, vuelve con el objeto, pero no ha superado la prueba.

El error parece ser castigado de dos formas diferentes. El fauno le anuncia que no podrá ya volver, y que al morir serán olvidados —que es como decir “morirán también”— sus pares mágicos, y con ellos, el reino del que provienen se desvanecerá. Así el filme hace alusión a las muy diversas reescrituras y cuentos que ansiosamente insisten en la inminente desaparición del mundo de la imaginación, provocada por la corrupción de la naturaleza humana.

Ofelia queda muy triste, aparentemente sin la posibilidad de aprovechar el arma de la imaginación para enfrentarse a lo que está por suceder. En este punto recordemos que la niña postergó la segunda prueba porque su madre empeoraba. El fauno la asistió entregándole una mandrágora, “una planta que soñaba con ser humana”. Debía colocarla en un cazo con leche debajo de la cama de Carmen, y alimentarla con algunas gotas de sangre. Ofelia obedeció y la madre mejoró. Así

¹⁸¹ Del Toro manifiesta su intención de aludir con este gesto a la imagen del *Saturno devorando a sus hijos*, de Goya (en la entrevista realizada por Javi Araguz para “Fantasymundo”) Probablemente esta imagen completa las referencias a la crueldad presentes en *El laberinto del fauno* (hemos mencionado algunas, como esta de los frescos, y la pila de zapatos de niño, pero también en el mundo de los mortales encontramos otras vinculadas a la brutalidad y la violencia ante los débiles, atributos del comportamiento del capitán Vidal). Sobre todo cuando tomamos en cuenta que esa pintura de Goya en particular se inserta en una tradición, la de la recurrente “representación de la crueldad a partir de la imagen del hombre que devora un niño” según nos comenta Folke Nordström, en *Goya, Saturno y melancolía. Estudios sobre el arte de Goya*. Nordström cita a Millard Meiss para situar dicha tradición: “En el período más intransigente de finales del Trecento, cuando se intensificaron las torturas de la conciencia y del Infierno, Giovanni del Biondo convierte a la crueldad en un caníbal que clava sus dientes como colmillos en el contorsionado niño”. (ver op. cit., p. 235). De tal modo, el “Hombre pálido”, personaje de *El laberinto*, ensancha, renueva la imagen del ogro devorador de niños, monstruo propio del cuento de hadas, al mostrarse en su vinculación con otra imagen venida de la tradición iconográfica, de las artes plásticas.

pudo enfrentarse a la segunda prueba sin preocupaciones. Pero haber fallado en el mundo de los inmortales parece provocar que Ofelia enfrente otra prueba, esta vez en el mundo al que pertenece su madre, el ser a quien más ama.

El capitán Vidal sorprendió a Ofelia con la mandrágora y se puso furioso. Carmen intervino, pero sólo para evitar que su marido golpeará a Ofelia. El descubrimiento de la mandrágora y la explicación de la hija la exasperaron, y terminó echando al fuego la raíz, con lo que, sin saber, puso en peligro su vida. Antes de caer desvanecida por el dolor del inminente y prematuro parto, dirigió a la niña unas palabras con las que reveló su propio desencanto ante la realidad:

Las cosas no son tan simples, te estás haciendo mayor, y pronto entenderás que la vida no es como en tus cuentos de hadas, el mundo es un lugar cruel. Y eso vas a aprenderlo, aunque te duela. Ofelia, la magia no existe. No existe ni para ti, ni para mí, ni para nadie.¹⁸²

Algunas escenas después, Carmen muere en el parto. La escena del entierro revela la condición de prueba que tiene este suceso para Ofelia. Con la ausencia de la madre, fuente de vida, se acaba para Ofelia la posibilidad de alcanzar la felicidad en el mundo de los mortales. Pero también algo parece gestarse en la niña. Del Toro se encarga de que a través de un trabajo de edición bellamente revelador comprendamos la magnitud y el significado de la muerte de Carmen. Revalorizando el mensaje cristiano contenido en las palabras del sacerdote que oficia el rito funerario, la

¹⁸² *El laberinto del fauno* (filme).

imagen sitúa el aprendizaje por vía del dolor y el peso de una ausencia. La pérdida se traducirá luego en ganancia para Ofelia, que aprenderá a exponerse.

La muerte de Carmen es la prueba que consolida la imagen de Ofelia como bisagra, la primera prueba en el mundo de los hombres. Nos lo dice la última discusión de la niña con su madre, nos lo dice el hecho de que tras estas palabras sobrevenga la desaparición de Carmen. Ofelia pone los pies en la tierra, pero, como veremos más adelante, lo hace sólo para subrayar su gravitación en el mundo de las criaturas mágicas.

Por ahora observemos que la reservada Ofelia no se queda del todo sola a partir de la muerte de la madre. Mercedes, la encargada del personal del servicio que desde la llegada de la niña al molino le mostró su simpatía, se convierte a partir de este momento en una especie de par de la Ofelia aventurera. Se hacen cómplices en el secreto. La niña sabe que aquella mujer amable ayuda a “los del monte”. Mercedes es, pues, una infiltrada. El personaje de Mercedes se opone subrepticamente al del capitán, que poco a poco se va aclarando ante Ofelia como la figura del agresor.

Se saben ambas en peligro. Mercedes quiere proteger a Ofelia de su situación familiar, y la niña, al descubrir que aquella silenciosa mujer tiene un hermano entre los rebeldes, decide guardar el secreto. Pedro, que así se llama el hermano, lucha con las armas, mientras Mercedes lo hace con su astucia, aprovechándose de su imagen de mujer sumisa y servil. Siente que esto no es suficiente, sin embargo. Se considera una cobarde por estar tan cerca de alguien a quien ya debería haber asesinado.

Veremos eventualmente que el par Ofelia/Mercedes no sólo está unido por lo secreto, lo escondido, sino por su rol de hermanas protectoras. Mercedes arriesga su vida para salvar a su hermano y a la resistencia. Ofelia hará lo propio para salvar a su hermano y, al mismo tiempo, al reino de lo mágico. Se enfrentan a un mismo personaje que encarna el mal, la amenaza que se cierne sobre lo que aman y quieren proteger.

Evitar el sacrificio de un inocente

En el espacio del enfrentamiento de la prueba se acercan progresivamente los dos mundos. La primera, la del sapo en las entrañas del árbol moribundo, llevó a Ofelia a internarse en el bosque, escondite de los rebeldes. Para el cumplimiento de la segunda prueba Ofelia trazó con tiza una puerta en su cuarto, una puerta que la condujo al mundo subterráneo. El laberinto de la iniciación es literalmente el laberinto sólo en la última prueba, donde el agresor, un mortal, persigue a Ofelia y la asesina. Como el sitio donde Ofelia cae herida, la prueba es umbral en el que se encuentran los dos mundos, se abren dos finales y se completa la imagen de la niña como bisagra.

Al principio el capitán es apenas para Ofelia un padrastro indeseable, un intruso en la relación con su madre. Ante los ojos del espectador, este personaje es el agresor desde las primeras escenas del filme (recordemos la mención a la escena en que destroza el rostro de un joven con una botella y luego lo asesina). Como lo dice

el actor español Sergi López, el suyo es el personaje del lobo feroz.¹⁸³ Es el despiadado perseguidor de los rebeldes. Apenas se sugiere su debilidad por el hijo varón y por el recuerdo del padre, materializado en un antiguo reloj. Literalmente, encarna el mal, encarna todo lo que del Toro condena del régimen de Franco y del fascismo. Es incluso un modelo perturbador para sus soldados, un ser despreciable a los ojos de Mercedes y del doctor Ferreiro, que fue llamado a vivir en el molino para cuidar de Carmen, y que a escondidas asiste con Mercedes a los rebeldes.

De modo que a partir del capitán Vidal se figuran los dos “bandos”: el de los buenos (con quienes somos llamados a simpatizar) y el de los malos (que esperamos reciban su castigo). Así el plano de una historia que podría ser contada desde el realismo, adopta el lenguaje del cuento de hadas.

Pero además, y como hemos señalado en otra ocasión, el accionar de Vidal se opone al de Ofelia en más de una ocasión. Es con su presencia que toma forma el tema de la desobediencia que del Toro desea trabajar en el filme. Se desobedece a la voluntad única, la del tirano, a quien él representa.

El asunto de la desobediencia se manifiesta en varios momentos: primero, en el gesto de transgresión de la prohibición que comete Ofelia en la segunda prueba. Por no actuar con cautela, la niña despierta al agresor que pertenece al mundo subterráneo. En un segundo momento, el doctor desobedece las órdenes de Vidal,

¹⁸³ Comenta el actor en el “Detrás de cámaras” de *El laberinto del fauno*: “es un personaje muy lúdico, es malo en todos los planos, en todas las situaciones, con todos los personajes, consigo mismo, con el entorno... y es un regalo para un actor hacer un cuento de hadas y que le toque hacer del lobo feroz”.

cuando ayuda a morir a un rebelde torturado por él, para evitar que su voluntad se quiebre y termine delatando a sus compañeros. Con este gesto el doctor mantiene su dignidad y se gana la muerte. Pocas escenas más tarde Mercedes trae a la luz su desobediencia, hasta entonces oculta, cuando hiere con un cuchillo de cocina al capitán, quien la subestima aun después de descubrir su vínculo con los rebeldes. La última acción desobediente es la de Ofelia.

El fauno da sus instrucciones finales a la niña: “He decidido daros otra oportunidad. ¿Prometéis obedecerme? ¿Haréis todo lo que yo os diga sin cuestionarlo? Es vuestra última oportunidad. Recoged a vuestro hermano y traédmelo al laberinto, su Alteza”.¹⁸⁴ Todo indica que Ofelia seguirá la orden de su iniciador al pie de la letra. Logra burlar al capitán para llevarse a su hermano al laberinto, pero éste se da cuenta y la persigue. El fauno anuncia una nueva exigencia: para entrar al reino subterráneo debe derramarse en el umbral la sangre de un inocente, así que Ofelia debe entregarle a su hermano. Ella se niega. Al tomar la decisión de desobedecer, la niña se gana al mismo tiempo la muerte y la inmortalidad.

Hay dos posibles maneras de ver, a partir del final, lo que se cuenta en *El laberinto del fauno*. Una es pensar que la niña imagina lo que le sucede en el mundo de las criaturas mágicas para evadir la “realidad” abrumadora. Después de todo, lo que sucede en el mundo de los mortales no depende de la vivencia de Ofelia en el de

¹⁸⁴ Op. cit.

los seres mágicos. En cambio, es clara la intención que tiene del Toro de mostrar, desde su perspectiva, una oposición entre rebeldes y fascistas, como la que se da entre los buenos y los malos del cuento.

Otra es comprender, por un lado, que no hay evasión en lo que vive Ofelia con estos seres sobrenaturales, y por otro, que sólo los ojos de esta niña pueden ver lo que es invisible para sus pares mortales. Pues si bien no llegan a reconciliarse, ambos mundos se conectan durante el viaje de iniciación que le toca emprender a la princesa. Comprender de esta manera lo que allí aprende el personaje requiere también una disposición del espectador. Sólo así será posible “leer”, en eso llamado en otras líneas “clave de cuento de hadas”, el deseo de del Toro por ofrecer una manera alternativa de volver los ojos sobre el pasado histórico al que se hace referencia en el filme.

Preferir la segunda opción exige del espectador atender con mucho cuidado a la manera como se cuenta el final de *El laberinto*. En una de las últimas escenas vemos a Ofelia/Moanna con sus padres, en su reino. Ataviada con vistoso vestido y capa, y con zapatillas rojas brillantes, la princesa es recibida en una dorada y amplísima sala, donde es felicitada por haber “derramado su sangre antes que la de un inocente”.¹⁸⁵ Así descubre que superó la última prueba, y que morir no es sino regresar a su antigua morada, con los suyos. Ha cumplido también su propósito de salvar a los de su especie.

¹⁸⁵ Op.cit.

Mientras tanto, Mercedes no puede sino llorar la pérdida de Ofelia y susurrar la melodía triste de la canción de cuna que escuchamos al inicio del filme. Más tarde sabremos que el hermano de Ofelia no llegará a ser la continuación del padre, porque, tal como lo afirma Mercedes, no sabrá ni siquiera su nombre —de modo que tampoco herede su accionar despiadado—. El sacrificio de Ofelia pasa en el ámbito de los mortales como un lamentable suceso que coincide con la victoria sobre el mal encarnado por el capitán. La fechoría ha sido liquidada: he allí la buena catástrofe con la que acaba el relato en el mundo de los mortales.

Pero no es así como termina el filme. Recordemos los últimos segundos de *El laberinto del fauno*: mirando desde arriba, la cámara muestra el cuerpo muerto de Ofelia a orillas de la entrada al reino. Luego vemos el árbol, y en él, una flor que se abre. Cerca de ella se posa un insecto palo... o un hada. Mientras tanto escuchamos estas palabras: “Y se dice que la princesa descendió al Reino de su Padre. Y que ahí reinó con justicia y bondad, por muchos siglos. Y que dejó tras de sí pequeñas huellas de su paso por el mundo, visibles sólo para aquel que sepa dónde mirar”.¹⁸⁶ La obra de Guillermo del Toro culmina así como empezó: en clave de cuento de hadas, e involucrando al espectador en un modo de ver, de estar ante lo que se le muestra.

¹⁸⁶ Op. cit.

Conclusiones

Luego de haber revisado por separado cómo en la selección de poemas de *La vara mágica* y en *El laberinto del fauno* se ha dado el doble gesto de transformación y resonancia de la materia del cuento de hadas, se nos abre la posibilidad de trasladar la mirada comparativa hacia las semejanzas y los contrastes que podemos señalar en ambos acercamientos. Para esto volveremos sobre algunas ideas enunciadas a lo largo de la investigación, ideas concernientes al tratamiento del tema del viaje que es necesario recuperar para poder, seguidamente, vislumbrar hacia dónde se dirige lo que hace cada una de las obras con el cuento de hadas.

En principio partimos de que la afinidad entre el proceder de Ida Gramcko y de Guillermo del Toro, en las obras estudiadas, apunta, aunque de maneras muy distintas, hacia la resonancia de un aspecto vital en el cuento: el necesario paso por la intemperie, la indispensable vivencia de la exposición. Luego vemos cómo se separan las intenciones de las obras, al percibir qué aporta la incorporación de la materia del cuento de hadas al quehacer del creador y a su reflexión sobre el hecho creador. En este punto nos encontramos con la enunciación de otros temas en los que se asoman posibles investigaciones por emprender.

I

El viaje de iniciación en *El laberinto del fauno* es, pues, realizado por una princesa que ha olvidado su condición. Hemos señalado cómo debe pasar por tres pruebas para demostrar que es digna de regresar a su reino, y hemos observado que es guiada por un ayudante, un ambiguo iniciador. En apariencia, la estructura del tema del viaje se mantiene intacta. No obstante, notamos cómo Guillermo del Toro introduce en la historia algunas alusiones a lo mitológico, acaso con la intención de acercar el cuento a sus orígenes: el iniciador es un fauno, el ámbito del viaje es un laberinto y los seres sobrenaturales, parientes de la niña-princesa, son llamados “inmortales”. Pero el sentido de estas alusiones sólo cobra densidad en la medida en que atendamos a otro asunto que tiene menos que ver con convenciones propias del cuento de hadas o del mito. En el filme la actualización de la materia del cuento se da a partir del contraste entre el tiempo impreciso del cuento y la ubicación de lo narrado en un momento histórico (político, social, cultural) definido.

Esto se anuncia, como hemos indicado, desde el inicio del filme. Es posible decir, sin embargo, que se trata de algo que adquiere mayor importancia cuando del Toro introduce, entre la primera y la segunda prueba, un suceso que extiende el ámbito de la iniciación al mundo de los mortales. Ofelia pierde a su madre. Afrontar con valentía la muerte de Carmen es la prueba mayor, la que encara a Ofelia con el mundo en el que vive. Con este evento recordamos que la muerte del padre o la madre forma parte fundamental de la estructura del viaje iniciático. Pero aunque la

convalecencia de Carmen hacía previsible este desenlace, queda abierta la pregunta: ¿si Carmen no hubiese echado al fuego la mandrágora, si hubiese creído, como Ofelia, en la magia, hubiera podido salvarse? La madre insiste en que no es posible seguir leyendo cuentos de hadas, no es posible que su hija siga creyendo en “esas zarandajas”. “La magia no existe, Ofelia, ni para ti, ni para mí, ni para nadie”.

Las palabras de la madre señalan el necesario paso de la niñez a la adultez, pero al mismo tiempo resuenan a través de lo que sucede en el mundo de los mortales, sugiriéndonos que se está atravesando un momento en el que no es posible para la humanidad creer en lo mágico. Ofelia debería dejar de imaginar; no sólo su edad, sino el tiempo en el que vive, se lo exigen. Pero no puede hacerlo. El reino subterráneo la llama desde dentro de sí misma.

En medio de esta tensión las acciones de Ofelia se muestran como un gesto de rebeldía. Imaginar es desobedecer, y en ese acto hay un poder, una cualidad de realidad, que sólo la niña puede poner en escena. Lo que ella padece en el reino subterráneo no puede ser llamado “evasión”. En sus incursiones a ese otro mundo no hay sino riesgo, crueldad, incertidumbre. Lo mismo que en donde habitan sus pares humanos. Pero algo fundamental sucede: luego de perder a su madre, Ofelia enfrenta sola al personaje agresor, su padrastro, a quien no puede vencer usando la fuerza sino la astucia; se lleva al hijo, medio hermano de Ofelia, del molino al laberinto, y aunque esto le cuesta la vida a la niña, el capitán también encuentra la muerte en manos de los rebeldes. La niña muere por su hermano, al negarse a sacrificarlo, pero

accede a una suerte de resurrección en el reino subterráneo. El enfrentarse a las pruebas muestra a Ofelia que hay un riesgo que salva.

Esto es similar a lo que nos dice Ida Gramcko en la selección de poemas de *La vara mágica* que hemos revisado. Como dijimos ya, el viaje no persiste en ellos en tanto tejido de sucesos o estructura, sino que se disuelve en una especie de síntesis: la especie que se da en la metáfora. Esa convivencia de contrarios, propia del cuento de hadas según nos señala René-Lucien Rousseau, es sustituida en el poema por la presencia de opuestos que se contienen. La miel y el acíbar se funden para el reconocimiento de la intemperie interior. Como dice Ida Gramcko, en el proceder de la metáfora se destruyen los polos que la componen, y se vuelve a fundar sobre lo destruido. Allí está el gesto transformador y la resonancia: “queda un bellissimo laberinto donde no hay asidero posible”.

Lo que se ensancha en los poemas es, así, el ámbito de la iniciación: la intemperie. La actualización del cuento es —como dice la poeta de lo que sucede en *Platero y yo*—, un “presencializar el tiempo mágico”, es decir, volver presencia, volver acto en la imagen lo que importa de la iniciación: asumir con rigor y gozo la muerte renovadora. Lo vemos en la entrega de la voz poética al acto de poner el yo en peligro, en la escucha del llamado del riesgo, que se lleva dentro. Así, en los poemas “Blanca-Nieve”, “La Cenicienta” y “Piel de Asno”, el inicio del viaje no es forzado, del mismo modo que la magia no es ya una salida sin esfuerzo, al contrario de lo que sucede en los cuentos homónimos. Lo mágico en la imagen poética sólo

anuncia el rigor necesario para la transformación, y el viaje no se reduce al momento de la prueba, sino que se goza en las imágenes suscitadas por un ámbito opuesto al ruinoso refugio; un ámbito de emancipación. Y también desde la imagen de los poemas de Ida Gramcko vemos no ya el brillo de la zapatilla, sino el evitar las añadiduras de esplendor, buscar la ausencia del adorno, del abalorio. Desde la llaneza de la imagen se da cuerpo a lo esencial del cuento.

II

El esplendor y la intensidad de los colores del mundo subterráneo en *El laberinto* contrastan con los penumbrosos azules y grises del mundo de los mortales. Como hemos visto, ese contraste de color y luz no es muestra, sin embargo, de una oposición entre armonía y conflicto, orden y caos. Mucho menos, de un antagonismo entre refugio e intemperie. La visita al mundo de lo mágico expone a Ofelia cada vez más al peligro. Y en el mundo de los mortales reina la monstruosidad de la naturaleza humana. El horror, presente, como Ofelia, en ambos ámbitos, actúa a modo de espejo amplificador: de la importancia vital del amenazante reino de la imaginación y de la brutalidad reinante en el mundo de los mortales.

Así, no hay refugio posible, a menos que consideremos como refugio la propia condición de ser expuesto. Es lo que parece decirnos el final “feliz” de Ofelia: asesinada por su padrastro, el capitán Vidal; devuelta al reino subterráneo, donde se reencuentra con su padre y su madre. No es gratuito que del Toro cierre la historia recordando la importancia de “ver las señales”, el valor de saber “dónde mirar”. Se

nos invita a no olvidar cómo el personaje, con sus acciones, asume la vivencia de la iniciación; una experiencia que en *El laberinto del fauno* no sólo alude al paso de la niñez a la adultez, sino que prepara para la resistencia.

Recordemos el interés de del Toro en darle un lugar central a la acción de desobedecer en *El laberinto*, y de hacer de su filme una fábula sobre la desobediencia:

[Me interesa] La voluntad, más que el fascismo. Lo que me interesa del fascismo es justamente que es un hoyo negro de la voluntad. Es un sistema que no necesariamente es único, pero absuelve la brutalidad, absuelve la falta de moral y disuelve la decisión propia. (...) [Después de *El espinazo del diablo*] Intenté hacer un seguimiento, encontrar una coartada histórica en la que España se viera como en un laberinto. Y en el 44 sucede que todavía hay resistencia, hay todavía la esperanza de que los aliados, después de Normandía, miren hacia España y ayuden a derrocar a Franco, cosa que jamás sucedió. Pensé que era un momento idóneo para hacer una fábula sobre la desobediencia. La desobediencia es totalmente lo contrario del fascismo, que es la obediencia del grupo para el grupo.¹⁸⁷

Habíamos dicho que ciertas afirmaciones del cineasta mexicano revelan a este filme no como uno en el que se pretende simplemente contar un cuento de hadas “ambientado” en la España franquista de 1944. El interés de del Toro por hablar de esta España del franquismo es una pregunta de fondo que determina la configuración de la obra y que se une a sus preferencias formales, a su pasión por el género del horror y de lo fantástico.

Es claro que junto al valor estético, creativo, que del Toro le da a los elementos propios del cuento de hadas en *El laberinto del fauno*, una inquietud

¹⁸⁷ En entrevista realizada por Javi Araguz para la página web “Fantasymundo” (s.p.) <http://www.fantasymundo.com/articulo.php?articulo=467>.

histórica resuena en la creación de este filme. Esa inquietud pasa por —y en el filme se configura en— una manera de mirar, desde su propia cultura y su propia manera de pensar, un evento pasado, en principio ajeno, pero que es para el cineasta mexicano metáfora de la brutalidad y de la disolución de la decisión propia. Y aunque del Toro manifieste que ante todo *El laberinto del fauno* es “un drama que tiene sus raíces en un contexto de guerra, con elementos mitológicos y de cuento de hadas insertados”, y señale que “ni siquiera estas criaturas de las que estoy especialmente encariñado son lo más importante” son justamente esos elementos del cuento y el mito los que permiten que la película se sustente “sobre una historia profundamente humana y dramática. Una historia que plantea cuestiones universales que nos conciernen a todos”.¹⁸⁸

Guillermo del Toro, en su filme, a la vez revisa el pasado y el tiempo en el que vive, y así, tanto la actualización de la tradición del cuento de hadas como la muestra de una mirada alternativa sobre el pasado se dan a partir de la combinación el horror, la fantasía y el drama histórico. Atendemos a la postura de del Toro ante este momento histórico justamente porque interesa para estudiar cómo este cineasta se apropia de la materia del cuento de hadas, porque justamente es esta apropiación (el contar en clave de cuento: enfrentar buenos y malos, no detenerse en la complejidad sino trazar acciones que materialicen unas sencillas reglas de juego) la

¹⁸⁸ Op. cit.

que le permite configurar esa mirada alternativa al pasado, que acaso traiciona lo histórico (precisamente por su manera de contar) para dar lugar a perspectivas diferentes, iluminadoras.

En este punto vale recordar la filiación entre *El laberinto del fauno* y *El espinazo del diablo*, y el hecho de que en ambas películas sea el personaje del niño la figura central, que se enfrenta a peligros vinculados directa o indirectamente al tiempo de la guerra. Es oportuno revisar lo que comenta al respecto Cecilia Enjuto Rangel, en “La guerra civil española, entre fantasmas, faunos y hadas”:

El espinazo del diablo y *El laberinto del fauno* forman parte de una serie de películas que representan la guerra civil y las dictaduras en España y América Latina desde la perspectiva infantil. Del Toro, al igual que Víctor Erice con *El espíritu de la colmena*, o Andrés Wood con *Machuca*, proponen historias de crecimiento, una suerte de *bildungsroman*, en las que los protagonistas, niños inocentes, víctimas de la violencia de los adultos, se encuentran a sí mismos, crecen repentinamente y presentan una visión alternativa a esa realidad opresiva. Estas alternativas históricas se revelan dentro de una estética que abraza lo desconocido, lo extraño, “el otro”, y que motiva a sus espectadores a identificarse con los niños protagonistas.(...) Al asumir que la fantasía transforma nuestra manera de recordar y nuestra visión cultural del pasado, del Toro nos invita mediante sus alegorías políticas a enfrentar lo fantasmagórico de una historia rota y el legado de una guerra que no le pertenece sólo a España.¹⁸⁹

Enjuto Rangel, al vincular estas dos obras de del Toro a otras películas en las que se representa la guerra desde la perspectiva del niño, señala también lo que las particulariza: los elementos de lo fantástico y del horror en ambas obras nos invitan a considerarlas como representaciones “que se oponen a una visión historicista y lineal de la guerra” y, diremos más, permiten ahondar en lo que la guerra nos revela sobre

¹⁸⁹ Op. cit. (s.p.)

la humanidad. La presencia del fantasma de *El espinazo del diablo* y el viaje de iniciación de una princesa “última de su estirpe” en *El laberinto del fauno*, sitúan el evento de la guerra como “un evento terrible condenado a repetirse”, y así apuntan más bien hacia la necesidad de recobrar la conciencia de la condición humana desde el cruce de la memoria y la imaginación, desde la ubicación del pasado en una “frontera borrosa entre lo real y lo irreal”.¹⁹⁰

Queda abierta la posibilidad de seguir indagando en estas constantes de la creación de Guillermo del Toro, en el modo en que resuena en sus obras la posibilidad de hacer visible algo que, para él, se escapa, en la actualidad, de la atención del hombre, y que se hace evidente tanto en el ámbito de los temas abordados como en el de las formas, las imágenes, los símbolos y las estructuras de las que se apropia al crear sus filmes.

Hacia otras latitudes se dirige la resonancia de lo que sucede en la selección de *La vara mágica* aquí revisada. Por un lado, en los poemas de Ida Gramcko no encontramos esta presencia de un momento histórico preciso; porque su visión de la poesía implica la articulación y conjugación de todos los tiempos y ámbitos que son llamados al poema.¹⁹¹ Pasado, presente y futuro; interioridad y mundo exterior; cuento y poesía se enlazan, se desestructuran y conforman una entidad nueva: el

¹⁹⁰ Cecilia Enjuto Rangel. Op. cit. (s.p.)

¹⁹¹ Ver lo escrito sobre la incorporación metafórica, p. 89.

poema en Ida Gramcko apunta, antes que a la interioridad o a la historia, a una amplitud cósmica.

Por otro lado, luego de haber estudiado lo que sucede en esos poemas, es posible ubicar la trascendencia de la reescritura en Ida Gramcko en su paso del amoroso homenaje a la constitución de una poética, de una cualidad de lenguaje y de un camino a emprender. Esto acaso puede verse en la suma de dos expresiones de Gramcko: “el oficio de vivir siendo expuesto” y “la felicidad o plenitud inventiva del hombre para traspasar lo inmediato y buscar lo trascendente”. Uno podría decir que lo condensado en *La vara mágica*, esa conjunción de poemas ofrendados al cuento de hadas y a la literatura fantástica, aporta a la creación y la reflexión de la poeta venezolana la posibilidad de asumir de manera gozosa la intemperie, porque no puede sino celebrarse lo que el rigor da al poeta.

A partir de este reconocimiento podemos ver que en la concepción del poema en tanto intemperie Ida Gramcko ve la disolución como algo deseable, por el descubrimiento en ella de un centro que revela el vínculo entre lo íntimo y lo inmenso. Lo que se deja atrás, en el refugio, es el exceso de atención a lo interior, y el infértil juego con lo formal por lo formal.

Todo esto resuena en la mirada de Ida Gramcko sobre la obra de otros poetas, así como sobre lo que ella rescata en el arte. Ya apuntamos lo que nos dice en “Donde *todo se muere de futuro*”, escrito dedicado a la obra de Robert Ganzo, en el que podemos ver cómo se aclara la imagen de la intemperie como “entrega sin

reservas al misterio poético”. Algo similar sucede en “Poesía y tiempo”, un ensayo en torno a “La hija vertiginosa”, poema de Humberto Díaz Casanueva:

Así, los términos se invierten, y lo que fue imperativo interior en el poeta manifestándose en forma desequilibrada, o privada, pasa a segundo plano mientras las metáforas o las ideas que creyeron servir a la temática inicial conducen a un abierto reino. Esto, tal vez, no se debe sino a un hecho muy simple. La grande, la verdadera poesía, como la de “La hija vertiginosa”, no puede admitir derrotas, ni siquiera la del hombre. Una poesía liberada, no del hombre sino de su excesivo límite, siempre será optimista. No hay pérdidas para la auténtica poesía como no las hay para la naturaleza. Todo este jamás apresurado cántico de amor comienza a sonar, superando los alcances convencionales, a inmenso grito alegre. Y tal es la sacudida de ese entusiasta hervor que ya no percibimos la estructura o la construcción, que llegan a convertirse en lo menudo, en lo secundario, mientras la visión y el lenguaje se salen de sus bordes, en jubiloso sortilegio.¹⁹²

En estas líneas vemos la celebración del abandono del desequilibrado manar de lo privado: con ello se libera la poesía del límite excesivo, se incorpora de tal modo la estructura que no se deja ver ya. En la lectura de otros ensayos de *El jinete de la brisa* descubrimos que se trata de algo que Gramcko reconoce no sólo en el terreno de lo poético sino en el de la creación artística. Para aclarar esto atendamos a esto que la poeta venezolana apunta en un escrito dedicado a la obra de Jesús Soto:

El verdadero artista es aquel que permite que mane todo su arcano y cálido interior. Y casi siempre, cuando lo interno afluye sin tropiezos, libremente, sin cálculos ni trabas, irrumpen lo humano y lo inaudito, lo que se conoce pero a la vez lo que se ignora, aquello que se ofrenda como hecho de línea o de color y aquello que se cierra aunque se dé, sin que nadie haya podido averiguar aún cómo le es posible donarse.¹⁹³

Se deja translucir la ligazón entre la ofrenda de la forma y la irrupción de lo humano unido al don de entrar en lo inaudito. Esto nos recuerda el ensayo “Perrault y

¹⁹² *El jinete de la brisa*, pp. 25-26.

¹⁹³ *Ibíd.*, p. 136.

Walt”, que comentamos ya, en el que Ida Gramcko habla de la vinculación entre la cualidad de la ilustración de las ediciones antiguas y la preservación de lo esencial en el cuento. Esa vinculación se nos aclara, en la lectura de otros escritos suyos, como una cualidad de lenguaje, una sensualidad de la palabra, que se nutre de lo recubierto por la pátina del tiempo, del cintilar austero o el brillo de lo cotidiano y de lo sencillo, de la riqueza de lo olvidado, lo tenue y lo frágil. Percibamos esto en el siguiente fragmento del relato autobiográfico *Tonta de capirote*. Aunque se trata de una cita algo extensa, cabe leerla completa para percibir cómo al narrar cierta anécdota de la infancia la poeta nos habla de una manera de ver el mundo y de su relación con el lenguaje.

Pero entonces la película se proyectó en un relámpago. A los niños no les sedujo. Bostezaban. Los había desde siete a doce años. Pero todos fueron un solo niño en el bostezo.

Me embelesé. Yo sola.

Tres viejecitas, sentadas en un banco, recibían visita de un hombre diminuto que llevaba una vara muy simple en la mano. Con ella les tocaba las sienes. De inmediato, se convertían en tres seres de “voile” o del papel delgado, ya casi incorpóreo, que había visto en un viejo libraco. Cada una, en la frente, llevaba una mariposa blanca sacudiendo llovizna o rocío. Una estrella.

—Hadas— dije yo.

Poseían júbilo y blancura, frágil porcelana, antiguo pergamino. Y lo bueno de todo es que resultaban imposibles al tacto. Si traían regocijo, el festejo consistiría en un largo paseo entre manteles de neblina, merengue de nubes, azúcar de granizo — nunca lo había visto— y trozos de naranja iguales a rodajas de luna. Tenues, traslúcidas, podían hacerlo todo pero en ese sentido. Poner en las caras y las cosas una visión suavísima o un velo. Se agitaban y deshacían en un talco muy fino. Deslizábase la humareda blanca, imposible de asir. La asía, sin embargo, desde dentro. Y brillaba, de pronto, combinando la bruma y el relente. Cuando el brillo se unió intensamente a la blancura, se me hizo un ovillo en la garganta. Quizás, alguna vez, podía llorarse de alegría. Ellas resbalaban, goteaban... Tres lágrimas alegres.

La película terminó.¹⁹⁴

Sin duda haría falta atender a otros tantos ejemplos para rastrear la vinculación entre esta relación con el lenguaje y las inquietudes, imágenes e ideas que ocupan no sólo la reflexión sobre el arte sino el quehacer creador en la totalidad de la obra de Gramcko. Hemos escogido este fragmento para situarnos en un terreno donde podemos ver la reunión de todo lo que hemos revisado en esta investigación a propósito del paso del cuento de hadas por la poesía (y el paso de la poesía por el cuento de hadas) de la mano de esta escritora venezolana. Un paso que en definitiva nos habla de la configuración de un *ethos* del poeta, de una disposición para ver lo que se escapa, y de un estar ante el mundo que implica estar ante el lenguaje:

De esta manera, “la moral del escritor no está en sus temas ni en sus propósitos sino en su conducta frente al lenguaje (...) no es una manipulación sino una pasión y un ascetismo”. Pasión: pasividad, padecimiento, devoción; ascetismo: contemplación, renuncia, lucha. Como afirma también Guillermo Sucre, aquí “la poesía es algo más que un resultado, es ante todo un acto, un acto de reverencia y humildad ante lo desconocido (...) un comportamiento, una ética ante el mundo”.¹⁹⁵

Ese “saber dejarse guiar” propio de los personajes femeninos “en viaje” aquí revisados, esa manera de asumir la iniciación, ciertamente resuena en esa concepción de la necesaria exposición a la intemperie del poeta, en la idea de que el rigor y la entrega al lenguaje hacen posible el encuentro con la imagen.

¹⁹⁴ “Hadas y morocotas” en *Tonta de capirote*, pp. 22-23.

¹⁹⁵ Gabriela Kizer articula lo dicho por Octavio Paz (en *Corriente Alterna*) y Guillermo Sucre (en *Borges, el poeta*) a propósito del *ethos* del poeta. (Ver “Convergencias en la reflexión sobre poesía moderna y contemporánea: Borges, Lezama, Paz. En sus voces”, p. 195).

Al abordar con cuidado este aspecto de la obra de Ida Gramcko, posibles investigaciones futuras tendrían que detenerse también en situar lo que nos dice la poeta sobre el poema como intemperie en el terreno del estudio crítico de la poesía moderna venezolana. Tendrían que profundizar y dar cuerpo, desde la voz de esta poeta, a lo enunciado por estudiosos como Gustavo Guerrero:

Todos los que he mencionado han participado en este esfuerzo común por crear una tradición variada y moderna, y lo han hecho partiendo de poco o de nada, de un abismo que ha dado una flor. Su empresa solitaria ha sido, en verdad “una larga conversación con la intemperie”. De hecho, dudo que, en otra poética de nuestra lengua, la palabra intemperie —y sus sinónimos y afines— esté tan presente. La poesía venezolana del siglo XX la ha hecho suya críticamente, como un signo de su condición histórica, y ha aprendido a compartirla con los otros, en un plano existencial y metafísico, reconociéndose en esa alteridad y haciéndose, a su vez, reconocer. Lo que tiene de propio es así —es ya— lo que tiene de ejemplar.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Guerrero, Gustavo. “La flor y el abismo: poesía venezolana” en *La religión del vacío y otros ensayos*. p. 121.

Bibliografía:

Corpus:

DEL TORO, Guillermo. *El laberinto del fauno* (película), Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj y Cafex, INC. México-España, 2007.

GRAMCKO, Ida. *La vara mágica*, Editorial Orbe, México, 1948.

Referencias:

APULEYO. *El asno de oro*, traducido por Diego López de Cortegana (1513), Alianza Editorial, Madrid, 1991.

ARAGUZ, Javier. “Entrevista a Guillermo del Toro, director de *El laberinto del fauno*”, para la web *Fantasymundo*, octubre 2006, consultada en septiembre 2009, disponible en: <http://www.fantasymundo.com/articulo.php?articulo=467>.

ARDILA Rodríguez, Miguel. “El horror cósmico de H.P. Lovecraft: una corriente estética en la literatura de horror contemporánea”, trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, 2009.

BARTHES, Roland. *Barthes por Barthes*, traducido por Julieta Fombona Zuloaga, 2ª ed., Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1997.

----- *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Ediciones Paidós, México, 1987.

BETTELHEIM, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, 9ª ed., Crítica, Barcelona, 1988.

CASETTI, Francesco. *Teorías del cine*, Cátedra, Madrid, 2000.

CLERC, Jean Marie. “La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión”, en Pierre Brunel e Yves Chevrel (dir.) *Compendio de literatura comparada*, traducido por Isabel Vericat Núñez, Siglo veintiuno editores, S.A., México, 1994.

DAHBAR, Sergio. “Ida Gramcko. Poética es mi vida”, en El Nacional, Papel Literario, Diciembre 11, 1983.

Diccionario de la Real Academia Española, tomo II, Editorial Espasa Calpe, Madrid, 2001.

ENJUTO Rangel, Cecilia. “La Guerra Civil española: entre fantasmas, faunos y hadas”, en *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, vol. 5, No. 0, Abril 9, 2009.

<http://ejournals.library.vanderbilt.edu/lusohispanic/viewarticle.php?id=73>.

FERNÁNDEZ, Cristina Beatriz. “Andersen y Walt Disney: reescrituras de *La Sirenita*” en *Revista Galaxia*, No.1, 2001.

<http://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/viewFile/1045/686>.

FERNÁNDEZ L’Hoeste, Héctor. “De insectos y otros demonios: breves apuntes sobre las obsesiones de Guillermo del Toro” en *Revista Cifra Nueva*, No. 12, Centro de Investigaciones Literarias y Lingüísticas “Mario Briceño Iragorry”, Universidad de Los Andes, Mérida, 2000.

FERNÁNDEZ, Luis Miguel. “Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)”, en *Signa Revista de la Asociación Española de Semántica*. Universidad de Educación a Distancia, Madrid, 1993.

GENETTE Gerard. *Palimpsestos La literatura en segundo grado*, traducido por Celia Fernández Prieto, Taurus, Madrid, 1989.

GRAMCKO, Ida. *Poemas (1947-1952)*, Atlante, México, 1952.

----- . *El jinete de la brisa*, Arte, Caracas, 1967.

----- . *Tonta de capirote*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1972.

----- . Cuaderno de clase (negro), archivo personal de Ida Gramcko, Biblioteca Nacional, CCB 8366, caja número 2, (s/f).

GUÉDEZ, Jesús Enrique. “La puerta de lo invisible: aproximaciones a la imagen cinematográfica”. Trabajo de ascenso para optar al cargo de Asistente, Escuela de Comunicación Social, Universidad Central de Venezuela, 1993.

GUERRERO, Gustavo. (coord.) *Conversación con la intemperie. Seis poetas venezolanos*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2008.

----- “La flor y el abismo: poesía venezolana” en *La religión del vacío y otros ensayos*, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.

GUILLÉN, Claudio. “Los temas: tematología”, en *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985.

KERÉNYI, Karl. *Los dioses de los griegos*, Monteávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1991.

KIZER, Gabriela. “Convergencias en la reflexión sobre poesía moderna y contemporánea: Borges, Lezama, Paz. En sus voces”. Trabajo para optar al título de Magister en Literatura Latinoamericana, Universidad Simón Bolívar, 1993.

Interrogando a Lezama Lima. Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de Las Américas, Editorial Anagrama, La Habana, 1971.

MAYORGA, Juan, Ernesto Caballero e Ignacio del Moral: “Yo te cito, tú me citas, a él le citan... Coloquio informal sobre la intertextualidad”, en *Drama, Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, número 7, Madrid, 2001.

MARTÍNEZ Fernández, José Enrique. *La intertextualidad literaria*, Cátedra, Madrid, 2001.

NAUPERT, Cristina. *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*, Arco Libros, Madrid, 2001.

NORDSTRÖM, Folke. *Goya, Saturno y Melancolía: Estudios sobre el arte de Goya*, traducido por Carmen Santos, La balsa de la Medusa, Visor, Madrid, 1989.

OSSOTT, Hanni. *Memoria en ausencia de imagen, memoria del cuerpo*, Fundarte, Caracas, 1979.

----- *Imágenes, voces y visiones: Ensayos sobre el habla poética*. El libro menor, Academia Nacional de la Historia, Caracas, 1987.

----- *Cómo leer la poesía: Ensayos sobre literatura y arte*. Bid&co. Editor, Caracas, 2005.

PALACIOS, María Fernanda. “Los espejos de Andrei Tarkovski: sobre la imagen, el símbolo y otras cosas” Guía de estudio para el “Seminario de lectura de imágenes”, Escuela de Letras, Universidad Central de Venezuela, 2008.

PERRAULT, Charles. *The complete fairy tales of Charles Perrault*, Clarion Books, Nueva York, 1993.

PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*. 5ª ed. Fundamentos, Madrid, 1981.

----- *Las raíces históricas del cuento*. 3ª ed. Fundamentos, Madrid, 1981.

RODRÍGUEZ Almodóvar, Antonio. *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Universidad de Murcia, Murcia, 1989.

----- “Cuentos populares, perfectamente incorrectos. Esquemas binarios y terciarios”. Disponible en:

http://www.aralmodovar.es/articulos_y_conferencias_de_antonio_rodriguez_almodovar.php

ROUSSEAU, René-Lucien. *La otra cara de los cuentos. Valor simbólico de los cuentos de hadas*, Tikal, Madrid, 1994.

SAVATER, Fernando. *Diccionario filosófico*, Editorial Planeta, Barcelona, 1995.

----- *La infancia recuperada*, Taurus, Madrid, 2002.

SOCORRO, Milagros. “Ida Gramcko. La noche rinde mucho”, en *Imagen*, número 100-84, Diciembre 1991.

STRAVINSKY, Igor. *Poética musical*, Taurus, Madrid, 1981.

SUCRE, Guillermo. “Sobre la poesía de Ida Gramcko”, en *Revista Umbrales*, año 4, número 4, 1997-1998.

TATAR, María. *The Annotated Brothers Grimm*, W. W. Norton and Company, Nueva York, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, traducción de Silvia Delpy, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982.

TOLKIEN, J.R.R. *Árbol y hoja*. Traducción de Julio César Santoyo y José M. Santamaría, Minotauro, Barcelona, 1994.

ZIPES, Jack. “Why fantasy matters too much”, en *Comparative Literature and culture*, número 10-4, <http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol10/iss4/1>, 2008.

WOOD, Jason. *Talking Movies. Contemporary World Filmmakers in Interview*, Wallflower Press, Londres, 2006.