

La identidad femenina en la reescritura de los cuentos de hadas de Luisa Valenzuela

Nombre: Lina Marcela Delvasto Sierra

Grado: Estudios de Inglés y Español

Curso: 4º

Tutora: Alba Saura Clares

ÍNDICE

1. Introducción	2
2. Estructura y morfología de los cuentos de hadas	3
3. Las reescrituras de los cuentos de hadas y el prisma por el cual desglosarlas	6
a. Las olas feministas de la literatura.	7
b. La escritura de Luisa Valenzuela.	8
c. «Cuentos de Hades»	10
4. Metodología	12
5. Análisis de los cuentos	13
a. «Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja».	14
b. «No se detiene el progreso»	16
c. «La densidad de las palabras»	19
d. «Avatares»	22
e. «La llave»	25
6. Conclusiones	27
7. Bibliografía	29

1. INTRODUCCIÓN

Cuando hablamos de cuentos de hadas, nos referimos a narraciones fantásticas caracterizadas por un tipo de personajes, cuyas raíces se hallan en el folclore, se transmitían oralmente y con ello la cultura, valores, tradiciones, arquetipos y simbolismos. Con el tiempo, estos relatos orales van siendo recopilados y escritos, dando origen a lo que conocemos como literatura de cuentos de hadas. Así pues, los cuentos de hadas representan un puente que enlaza la literatura oral y la escrita, el folclore y las historias que conforman las identidades de los pueblos y su acervo cultural, las expresiones artísticas de hadas en todos los medios. Las historias sobre hadas y otros seres fantásticos se extienden a lo largo del mundo y se arraigan y particularizan en cada lugar específico. Tal es su presencia en nuestra formación cultural como sociedad y de forma individual que despiertan un número inabarcable de posibilidades en cuanto a su transmisión y reinención.

A lo largo de los siglos, los cuentos de hadas han dado lugar a una serie de personajes mitificados con una imagen de la mujer, con patrones de género fundados en dichos cuentos y que perpetúan una serie de patrones de conducta arcaicos. Estos modelos, referidos a los personajes femeninos, se han convertido en objeto de interés y de estudio, a lo largo de las últimas décadas, desde una amplia variedad de disciplinas. Se observa la necesidad de reevaluar dichos patrones de género y ajustarlos a la actualidad, ya que poseen una clara influencia en la sociedad.

Actualmente, existe un número amplio de reescrituras contemporáneas, de numerosos autores de nuestro tiempo que pretenden cuestionar dichos estereotipos de género, propios de la sociedad patriarcal, ofreciendo una visión diferente de la que ofrece la lectura de los cuentos tradicionales en los que basan sus versiones.

La escritora argentina Luisa Valenzuela es una de ellas. Entre otros aspectos de su obra, aborda la identidad femenina y las relaciones de poder desde la reescritura de cuentos de hadas tradicionales. Valenzuela afirma que existe un lenguaje específicamente femenino, al escribir el relato «La palabra rebelde», pues allí percibió que «hay un lenguaje femenino escondido en los pliegues de aquello que se resiste a ser dicho» (Valenzuela, 2018: s/p) y desarrolla esa idea en varias de sus obras. La mujer, históricamente invisible y oprimida por la estructura del poder, posee un lenguaje propio y una identidad específica gracias a su bajo estatus histórico y social y es precisamente por ello que tiene más posibilidades de desarrollar una identidad alternativa.

Partiendo de lo anterior, el presente trabajo aborda el tema de la identidad femenina (la construcción y normativización del sujeto femenino) y las relaciones de poder que la determinan, estudiando cómo se subvierten los modelos dominantes y opresivos de la feminidad, a través del análisis y comparación de seis reescrituras de cuentos clásicos tradicionales, de Charles Perrault y los Hermanos Grimm, de la autora Luisa Valenzuela: «Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja», «No se detiene el progreso», «La densidad de las palabras», «Avatares» y «La llave», de basados, respectivamente, en «Caperucita Roja», «La Hermosa Durmiente», «Las Hadas», «Cenicienta», «Barba Azul», de Charles Perrault, y «Blancanieves», de los Hermanos Grimm. A través del análisis, se comparan sus intertextos principales con el objetivo de demostrar que, frente a la imagen unívoca de la mujer que aparece en los cuentos tradicionales, la autora cuestiona la inferioridad y la pasividad de las mujeres y los mecanismos utilizados para subvertir una identidad femenina, los cuales fluctúan, en los cuentos tradicionales, entre dos polos opuestos: heroínas (bellas, virtuosas, humildes, virginales y pasivas) y brujas y madrastras (malvadas y crueles) que constituyen una simplificación y una falsificación de lo que se retrata.

Con ello se quiere mostrar que, a través de los cuentos tradicionales, se establece la identidad femenina, se define su sexualidad y se restringe su palabra. Así, se analiza qué elementos utiliza la autora en sus relatos en favor de la subversión femenina. Además, también se verá cómo Valenzuela deconstruye y construye, a partir de estos, una identidad femenina nueva y liberada propia de la nueva mentalidad contemporánea.

2. ESTRUCTURA Y MORFOLOGÍA DE LOS CUENTOS DE HADAS

Cuando hablamos de «cuentos maravillosos» para Propp o también llamado:

cuentos de hadas, nos referimos a narraciones maravillosas, de origen popular y connotación de fantasía, transmitidas y heredadas de la tradición oral y reescritos a partir del siglo XVII, con elementos fantásticos, seres sobrenaturales y, en la mayoría de los casos, con un héroe de protagonista, inmerso en una narración atemporal inscrita en un mundo abstracto. (Nobile, 2006: 50)

Comúnmente, dichos cuentos se transmitían oralmente, de forma anónima, siendo una herramienta cultural que permitía mostrar costumbres y valores de la infancia a la adultez y en diversos extractos socioeconómicos. Algunos recopiladores decidieron poner por escrito estos cuentos orales, que se transmitían de boca en boca y que, por tanto, podían tener varias versiones. Estas narraciones, recopiladas por diferentes autores y culturas, también fueron

llamadas cuentos populares, folclóricos, maravillosos o literarios, pero las diferencias entre ellos son casi imperceptibles y confusas, ya que varían de un escritor a otro. En palabras de Zipes: «la intrincada relación entre ellos y su compleja evolución son difíciles de captar y definir. De hecho, los cuentos orales y los literarios conforman conjuntamente un género inmenso y complejo porque existe entre ellos una dependencia indisoluble» (Zipes, 2014: 24).

Estos relatos construían la cultura y se narraban con diferentes propósitos, Zipes asegura que «se contaban simplemente para marcar un acontecimiento, dar un ejemplo, advertir sobre un peligro, obtener alimentos, o explicar lo que parecía inexplicable. La gente relataba historias para comunicar conocimiento y experiencia en contextos sociales» (Zipes, 2014: 23). Además, como señala, la concepción de la infancia como existe hoy día difiere de la del medioevo y las narraciones contenían elementos poco o nada apropiados para dicha figura:

Muchos de estos cuentos populares que hoy se circunscriben a la cultura infantil, en otras épocas no estaban destinados a los niños. Se trata de cuentos que pertenecían al folklore campesino y eran escuchados por un público heterogéneo dentro del cual los niños formaban parte. Situación que aún se conserva en algunos grupos culturales de diversas regiones del mundo, donde niños y adultos, sin distinción, comparten la escucha de un relato a cargo de un narrador oral. (Carranza, 2012: s/p)

A finales del siglo XVIII, gracias al surgimiento de los estudios sobre las infancias y su construcción como tal «comenzaron a circular bajo la forma de libros sueltos, impresos por casas editoriales que se dieron a la tarea de difundirlos, ilustrándolos y adaptándolos especialmente para el público infantil español.» (Alcubierre Moya, 2005: 37). No obstante, conservan su papel pedagógico, de instruir a los lectores más jóvenes y prevenirles acerca de los peligros del mundo. Ya en el siglo XX, gracias a su incorporación al mercado editorial, dirigida a un público infantil, se define como un género literario específico de literatura infantil o cuentos de hadas.

La mayor aportación fue el auge de la fantasía en el siglo XIX con autores como los hermanos Grimm y sus dos volúmenes de *Cuentos para la infancia y el hogar* (1812 y 1815) y Hans Christian Andersen con *Cuentos para niños* (1835), que ayudaron al abandono de la intención exclusivamente didáctica de la literatura dedicada a los niños. También es inevitable mencionar a Charles Perrault y Wilhelm, cuyas versiones son las que más han proliferado y aún se mantienen hasta nuestra época presente, junto con los anteriores dos

mencionados. Esto fue gracias, en parte, al imaginario colectivo de estas figuras fantásticas y la representación que hacen de ellas empresas tan influyentes como Disney. Aunque muchas de estas obras han sido dulcificadas y adaptadas para un público infantil, conservan varios arquetipos y estructuras narrativas originales.

Las estructuras de las narraciones y ciertos personajes estereotipados en los cuentos tradicionales es un tema abordado por estudios de la literatura, la antropología y la psicología. Varios autores han explorado la idea de arquetipos y estructuras narrativas universales en mitos y cuentos. Uno de los más destacados en este ámbito es Vladimir Propp, en su obra *Morfología del cuento* (1928), quien analizó las estructuras narrativas de los cuentos populares rusos y propuso que existen funciones narrativas recurrentes y arquetipos de personajes.

Según Propp, «el cuento conserva las trazas del paganismo más antiguo, de las costumbres y ritos de la antigüedad. Se transforma poco a poco y esas metamorfosis también están sometidas a unas leyes» (Propp, 1928: 101). Esto nos indica que los cuentos beben de la cultura y el ambiente y las condiciones en las cuales se crean. La gran mayoría de estos cuentos que se han transmitido e integrado en nuestro imaginario popular, han sufrido pocas transformaciones con la evolución cultural. «Entre la realidad y el cuento existen ciertos puntos de contacto: la realidad se refleja indirectamente en los cuentos. Uno de esos puntos de contacto lo constituyen las creencias que se desarrollan en un cierto nivel de la evolución cultural; [...]» (Propp, 1928: 123).

Propp identificó treinta y una funciones narrativas que aparecen en los cuentos de hadas. Este plantea que los motivos de los cuentos son elementos posibles de fragmentar, de tal manera que todo el contenido del cuento puede enunciarse a través de frases cortas. Esta descomposición y ordenación de las acciones sucesivas permite comparar los cuentos por su estructura en lugar de su argumento; así pues, los cuentos contendrían variables, como la cantidad de personajes y sus atributos y constantes, como las acciones que realizan los mismos personajes.

Propp se pregunta sobre qué hacen los personajes, en lugar de quién y cómo hacen algo. Esto es lo que le permite estudiar el cuento a través de las funciones de los personajes. Así, en lo que respecta a la estructura del cuento, sólo interesa la función de los personajes, independientemente de su carácter o de la forma en la que la realizan. El estudioso llegó a la conclusión de que los cuentos maravillosos están constituidos por una secuencia sintagmática de funciones, unidas unas a otras por un vínculo de relación. Estas treinta y una funciones, sin estar necesariamente presentes en cada uno de los cuentos, se encadenan siempre, según

Propp, en un orden idéntico. En el Anexo 1 se muestran las funciones narrativas que propone el autor mencionado.

3. LAS REESCRITURAS DE LOS CUENTOS DE HADAS Y EL PRISMA POR EL CUAL DESGLOSARLAS

Hoy en día estos cuentos se siguen difundiendo y adaptando a contextos actuales a través de reescrituras, incluso algunas han sido llevadas al cine, conservando el argumento y sus personajes principales. Conocido y resonado es el caso de la empresa Walt Disney, la cual se encargó de retocar, e incluso podemos decir que reescribir, para poder llevar a la gran pantalla los clásicos que hoy conocemos como juveniles. Es así como conocemos cuentos como *Caperucita Roja*, *Cenicienta* o *Los tres cerditos*, entre otros.

Las reescrituras pretenden utilizar estos mismos cuentos y narrarlos desde un prisma diferente. Los puntos de vista desde los que se pueden narrar son tan amplios que hay que considerar estas transformaciones con el medio en el que se escriben. Vladimir Propp lo llama «transformación del cuento» (1928: 157). Según este se pueden cambiar los personajes y escenarios, pero la estructura básica del cuento se mantiene intacta. De esta manera, Propp utiliza su tabla de funciones y la morfología para entender cómo funcionan los cuentos y los principios que se deben tener en cuenta para poder adaptarlos o reinventarlos. Lo explica de la siguiente forma:

Para establecer estos principios hay que considerar el cuento en relación con su medio, con la situación en la que se crea y en la cual vive. En este punto lo más importante será quizá la vida práctica y la religión en su más amplio sentido. Las razones de las transformaciones son en muchos casos ajenas al cuento y no podríamos comprender su evolución sin hacer una serie de aproximaciones entre el cuento en sí y el medio humano en el que vive. (Propp, 1928: 157)

Este será nuestro punto de partida para tratar de mostrar cómo la autora Luisa Valenzuela, a través de las reescrituras de seis cuentos clásicos, exhibe la transformación, no solo de la historia, sino también reconfigura sus componentes estructurales. Para ello, en primer lugar, se repasará la historia de las olas feministas existentes, para contextualizar la ideología y el posicionamiento de Valenzuela. En segundo lugar, analizaremos la historia de la autora y su forma de escribir, pues conocer sus orígenes y el porqué de su narración es

imprescindible para entender su obra. Por último, se llevará a cabo una pequeña introducción a la obra en la que se centra el estudio.

a. Las olas feministas de la literatura.

A pesar de la crítica existente a la denominación de «ola» en el ámbito feminista, la historia del feminismo se clasifica en distintas etapas así denominadas. Este nombre se dio en el 1968, gracias al artículo de Martha Winman Lear en el *New York Times*, que ya hizo referencia a este movimiento. Muchas autoras creen que es una metáfora de lo más acertada, tal y como menciona Nuria Valera:

Relatar la historia del feminismo a partir de oleadas que se producen en determinados contextos históricos describe el feminismo a la perfección como el movimiento arrollador por la fuerza desatada en torno a la idea de igualdad. La metáfora también es adecuada para explicar las reacciones patriarcales que surgen ante cada progreso feminista. Cada vez que las mujeres avanzamos, una potente reacción patriarcal se afana en parar o en hacer retroceder esas conquistas. (Valera, 2019: 25)

La primera ola abarca del S. XIX a 1960 y es «caracterizada por el auge del movimiento sufragista y la defensa del reconocimiento del derecho de ciudadanía a las mujeres. Este movimiento supone la primera acción colectiva organizada en defensa de los derechos de las mujeres» (Garrido-Rodríguez, 2021: 486). Los autores que destacan en ella son Virginia Woolf y Simone de Beauvoir, que se empiezan a preocupar por la idea de mujer. La primera de ellas defiende el cuarto propio de la mujer en *Una habitación propia* (1929). Simone de Beauvoir, por su parte, en su obra *El segundo sexo* (1949), investiga el papel de la mujer a lo largo de la Historia. En definitiva, se ve la necesidad de mostrar qué significa ser mujer y en buscar los derechos legales de la mujer.

La segunda ola feminista abarca treinta años, del 1960 al 1990. Se consigue en estos años el voto femenino en muchos países occidentales. En este movimiento se defenderá el erotismo como forma de reacción contra un discurso opresivo. Atiende prioritariamente al cuerpo con la reivindicación de sexualidad y deseo y a sacar a la luz los vetos y velos; es decir, lo prohibido y lo oculto de la Historia, como las mujeres escritoras resguardadas en nombres masculinos para poder publicar sus obras. En esto destaca Alicia Suskin Ostriker con *Las ladronas del lenguaje* (1986). También tenemos a mujeres que ahondan en los procesos corporales específicamente femeninos como la maternidad y la menstruación para

darlos a conocer y que dejan de ser un tabú en la sociedad, además de crear la desinformación que ha habido a lo largo de la historia.

Es en esta ola donde incluimos a Luisa Valenzuela. Ella defiende que la mujer, por su condición, escribe de otro modo. La suya se ha llegado a denominar «la risa de Medusa» (Gruia, 2018: 208), encarnando a la mujer en esa criatura mitológica que, con los rizos de su pelo, consigue subvertir el sistema riéndose.

La tercera ola feminista, la cual abarca de 1990 en adelante, comienza a hablar de estudios de género e interseccionalidades (género, raza, clase, orientación sexual). Ya no se defiende la diferencia esencialista propia de la segunda ola, criticada por definir solo a una mujer blanca de clase media, para dar lugar a la interseccionalidad: ecofeminismo, transfeminismo, feminismo posmoderno o *queer*, entre muchos otros. Destaca en ella Judith Butler con *El género en disputa* (1990) y *Cuerpos que importan* (1993), en los que defiende la teoría de la performatividad de género.

Por último, la cuarta ola feminista, que comienza en la segunda década de S. XXI, se crea un vínculo entre mujer y política. Se caracteriza por el uso de expresiones populares y colectivas que lo han aupado: «ni una menos» y «*me too*». Se rechaza de forma definitiva la violencia contra la mujer: denuncia de acoso sexual, maltrato, vientres de alquiler, prostitución con posturas enfrentadas, feminicidio... En esto se observa la importancia del uso de las redes sociales para impactar con más fuerza al mundo, creando una red mundial.

b. La escritura de Luisa Valenzuela

Toda la obra de la autora se ve influenciada por la vida nómada que tuvo. Luisa Valenzuela nació en Buenos Aires en 1938. Su madre fue la escritora Luisa Mercedes Levinson. Con menos de veinte años ya escribía pequeños relatos para la revista *Quince Años*, además de a los periódicos más conocidos de Argentina. A causa de su matrimonio, se mudó a Francia en 1958 y fue tres años después cuando volvió a su ciudad natal. Ya en 1967 publicó su primer libro *Los heréticos* y todas las demás obras que se publicaron en adelante se vieron influenciadas por su viaje a México, París y Barcelona. Por desgracia, en 1979 se vio obligada a trasladarse a Estados Unidos, pues la dictadura militar había comenzado en su país. Diez años después, volvió a Argentina, donde escribió *Realidad nacional desde la cama* (1989). Gracias a este choque cultural posdictatorial, la obra de Valenzuela se caracteriza por el compromiso político y la defensa del feminismo.

Se trata de una escritura particular, que cuestiona las instituciones de poder y ordenamiento del Estado, a través de diversas voces que resaltan las características de ciertos sujetos que han sido objeto de prácticas de exclusión y otras aberraciones propias de la degeneración de los sistemas democráticos occidentales. (Cavallín, 2008: 109)

A pesar de centrarnos en la obra de Valenzuela dedicada a la temática de la mujer, es imprescindible mencionar el deseo de la autora por reflejar la realidad nacional. Como menciona Markovic: «Su literatura es una forma de protesta contra la violencia y las manipulaciones del régimen, y también una forma de lucha contra el olvido un intento de preservar la memoria histórica» (Markovic, 2009: 20). Es una autora con unos sentimientos de dolor ante el régimen que se había instalado en Argentina y, además, relata en sus cuentos su pensamiento de opresión contra el feminismo, contra los convencionalismos sociales que se han instalado en la sociedad. Gracias a sus historias, nos damos cuenta de que la realidad que nos cuentan no tiene por qué ser la verdad, sino que hay que saber romper con lo establecido si no es lo correcto.

Quienes nos enseñan tratan de hacernos captar un mundo limitado. Eso nos pasa más a las mujeres que a los hombres, aprendemos a expresarnos desde un lenguaje del opresor y ese mismo lenguaje, exactamente esas mismas palabras también están diciendo «no puedo». Y es ahí donde se arma el juego literario, donde empezás a ver esa verdad que surge a través de la mentira que te tratan de imponer. (Beltrán, 1999: 2)

Luisa Valenzuela, en definitiva, trata de realizar una literatura comprometida. Para ello utiliza técnicas para expresar estas ideas mencionadas. En primer lugar, utiliza el deseo y el erotismo como formas de subversión, de lucha contra el poder para alzar el feminismo, lo cual se verá en el primer cuento analizado dentro de los «Cuentos del Hades»: «Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja» (2008). En segundo lugar, el poder, pues nos encontramos en un contexto político donde se realiza una constante reflexión sobre la violencia. Este es el germen de *Aquí pasan cosas raras* (1975), obra impulsada por el regreso a Argentina de la autora.

c. «Cuentos de Hades»

Las reescrituras seleccionadas para este trabajo forman parte de una colección llamada «Cuentos de Hades» recopiladas en un libro titulado *Simetrías* (1993). Este es un volumen dividido en cuatro partes: «Cortes», «Mecanismos», «Cuentos de Hades» y «Tormentas», reuniendo un total de diecinueve cuentos relacionados entre sí. A su vez, nos hacemos la pregunta de: ¿por qué *Simetrías*? ¿Qué tiene que ver con la construcción de estos cuentos? La Real Academia Española define la palabra como: «correspondencia exacta en la disposición regular de las partes o puntos de un cuerpo o figura con relación a un centro, un eje o un plano¹»; es decir, dos elementos iguales, pero contrapuestos, como una imagen en el espejo. Este objeto, como apunta José Marías Areta, «aparece en varios de estos *Cuentos de Hades*, devolviéndonos la imagen contrapuesta del mundo infantil de los cuentos. Nuestra sociedad es un reflejo de estos cuentos ya que estos textos delimitan los papeles y las relaciones que se establecen en una determinada cultura» (2007: 2).

Los cuentos clásicos en los cuales están basadas estas reescrituras, acaban con una moraleja, pues es el objetivo que buscan: enseñar una lección a los más jóvenes, pero ¿qué es lo que realmente muestran basándonos en su contexto? Además de la moraleja, muestran una imagen muy inferior de la mujer, lo cual ayuda a seguir con la tradición de la dominancia de la figura masculina. Por este motivo, autoras como Luisa Valenzuela escriben estas *simetrías* convertidas en relatos con el objetivo de cambiar esta mentalidad.

Específicamente, los cuentos que analizaremos dentro de nuestro corpus recogen relatos intertextuales que retoman el contexto y los personajes de los cuentos de hadas clásicos con el propósito de subvertir los códigos socioculturales en los que se basan, especialmente respecto a los modelos de mujer. Su motivación principal para reescribir los cuentos de hadas provino, según ella, de la insatisfacción con la interpretación simplista de sus mensajes y de su sentido. Lo que ella considera problemático es el modelo de conducta social que proponen para las niñas:

Se supone que son historias ejemplares, «cautionary tales» como bien dicen los ingleses, destinadas a preparar a los niños y sobre todo a las niñas para su ingreso en el mundo adulto. ¿Y qué les enseñan a las niñas? Les enseñan a no apartarse del camino trillado, a no ser curiosas (cuando la curiosidad es la madre de todos los descubrimientos), a dejarse someter porque algún día vendrá el príncipe azul a

¹ Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.8 en línea]. Recuperado de: <https://www.rae.es/diccionario-estudiante/simetr%C3%ADa>

rescatarlas, a esperar durante cien años el beso que despierta, en definitiva, a ser sumisas y depender del otro, masculino por cierto. (Valenzuela, 2002: 187-188)

Una de las constantes más importantes de la literatura de Valenzuela es su interés por la mujer: la relación de la mujer con el lenguaje y los mecanismos de poder que la mantiene oprimida. Reivindica los derechos de la mujer, acusa al patriarcado e intenta desenmascarar la producción discursiva del poder; sin embargo, no se declara feminista. En una entrevista, menciona que no acepta la etiqueta del feminismo para no tener que ceñirse a una ideología exclusivamente. No significa que niegue que el feminismo haya influenciado su obra narrativa, pero un punto de vista dogmático reduciría su libertad creativa; de hecho, en todo su pensamiento teórico, destaca la tendencia a deconstruir, a plantear dudas y preguntas en vez de formular tesis rígidamente construidas.

Luisa Valenzuela comenta con mucho acierto en una de sus entrevistas que este volumen de relatos:

(...) es una relectura donde la mujer recupera su posición quizá amenazadora, al menos para el *status quo*. Por eso mismo usé la palabra Hades, y no hadas. Hades era el dios griego del infierno, y por extensión el propio infierno, el hades, de donde rescaté o a donde devuelve, mejor dicho, esos cuentos con moralejas humillantes. (Díaz, 1996: 194)

Desde el comienzo, la escritora se ha movido en contra de estos cuentos tradicionales que utiliza para darle una nueva versión en estos relatos para convertirlos en «ejemplos de libertad en lugar de llamados al sometimiento» (López, 2019:2).

En "Cuentos de Hades" Luisa Valenzuela explora temas de identidad, poder y la condición femenina en un contexto social y político. Además, utiliza elementos de los cuentos de hadas y la narrativa para subvertir la visión de la construcción de género que los cuentos clásicos, como los que Perrault han creado, y desafiar las expectativas tradicionales acerca del rol de la mujer en la sociedad.

Por este motivo podemos abordar su estudio desde la visión de Judith Butler de la que habla en su libro *El género en disputa* (2001), en el cual mantiene que el género es algo que se crea de forma cultural y la cultura un elemento cambiante según la época. Para Judith Butler (2001), el género es un acto performativo que se sostiene dentro de una cultura. Se trata de una construcción social, no una verdad absoluta o inherente a los cuerpos. Esta construcción también es cambiante y va ligada a las necesidades de la vida cotidiana.

Judith Butler afirma que «el género se construye culturalmente: por lo tanto, el género no es el resultado casual del sexo ni tampoco tan aparentemente fijo como el sexo» (Butler, 2001: 38). Podríamos afirmar que el género es un discurso vivo que cambia según la cultura y el tiempo. Al mismo tiempo, la cultura crea sistemas de regulación y control para definir qué es lo que entra dentro de lo aceptado dentro de esta cultura y qué es lo que se queda fuera: «La distinción entre lo interno y lo externo, se establece mediante la expulsión y la reevaluación de algo que originalmente era una parte de la identidad en una otredad deshonorosa». (Butler, 2001: 165). Esto concuerda con las experiencias vitales de la autora y sus escritos, narrados desde la perspectiva de la opresión.

Con su obra «Cuentos de Hades» sigue la línea de Angela Carter con *The Bloody Chamber*. Los escritores proponen develar el contenido patriarcal de los cuentos, de forma que invierten sus papeles y van más allá de los finales, dando paso incluso a finales abiertos. Como menciona Francisca Noguerol: «El enfoque idealista da paso a la revisión irónica, a través de la que reflejan las consecuencias que el arquetipo convencional ha arrancado a la mujer. (...) Los cuentos de hadas, por tanto, no son considerados como textos de formación, sino como discursos culpables de muchos de los prejuicios que pesan sobre la mujer» (2006: 392).

Las protagonistas de estos cuentos refuerzan su historia con la estructura conocida como *bildungsroman*, acuñado por Karl von Morgenstern. Se denominan así a las novelas en las que «se muestra el desarrollo físico, psicológico, moral o social de un personaje generalmente desde la infancia hasta su madurez» (López, 2013:63). A pesar de la corta extensión de los cuentos de Valenzuela, nos encontramos con un desarrollo psicológico de las protagonistas que nos hace ver cómo crecen a lo largo del relato, aprendiendo sobre ellas mismas y sobre el mundo que las rodea. Con esta técnica, la autora muestra las primeras dudas de los personajes sobre su libertad y su madurez hacia el pensamiento liberal, dejando atrás los convencionalismos sociales y los pensamientos patriarcales.

4. METODOLOGÍA

Para analizar la obra de Luisa Valenzuela combinaremos dos enfoques teóricos: un análisis narrativo en su sentido morfológico y en su sentido estructural. Se trata de descomponer las historias de Valenzuela en sus funciones narrativas básicas, tal como lo hizo Propp con los cuentos de hadas. De esta forma, se identificarán elementos como la ausencia, el reconocimiento, el conflicto y la resolución. Además, examinaremos cómo se construyen y

representan las identidades de género, según la teoría de género de Butler, analizándolo a través de sus acciones, diálogos y relaciones con otros personajes.

El análisis, por tanto, presta especial atención a los estereotipos que se asocian con la imagen idealizada de la mujer, en las características de los textos literarios tradicionales y de las reescrituras de Valenzuela, analizando cómo el espacio físico y social afecta a los personajes femeninos en sus relaciones. Además, se reflexionará sobre la transformación en los roles, sobre todo de las mujeres, pues es donde incidiremos especialmente, ya que el feminismo está inserto en todos y cada uno de ellos, mostrando una cualidad distinta, un concepto que debe ser enseñado en la actualidad para el cambio de mentalidad de la sociedad. De esta forma, Valenzuela utilizará sus relatos para despertar a las nuevas generaciones.

Nos centraremos principalmente en cinco cuentos: «Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja», «No se detiene el progreso», «La densidad de las palabras», «Avatares» y «La llave». En ellos veremos las técnicas que utiliza la autora, como la ironía y el humor, para cumplir con su objetivo: mostrar la historia real detrás de los cuentos tradicionales y su actualización al tiempo presente, uniendo todas las historias para enseñar el feminismo a las nuevas generaciones. Para ello, invertirá en muchas ocasiones los roles y utilizará los personajes convencionales para darles una nueva versión. De esta forma, romperá los arquetipos tradicionales, creados por Perrault y los Hermanos Grimm, a los que hará referencia dentro de los relatos gracias al juego metaficcional que se analizará posteriormente dentro de cada uno de ellos. Además, también se mostrarán las reflexiones que se esconden en los relatos y que, de una forma u otra, ayuda a unirlos y relacionarlos entre ellos.

Encontraremos en los relatos, por tanto, a figuras de los cuentos tradicionales como Caperucita Roja, Blancanieves, Cenicienta y la esposa de Barbazul, creando una nueva versión que no se conoce, una versión que da un giro completo a estas mujeres y las dota de una nueva voz, de una nueva personalidad y una nueva historia que las hace más grandes y feministas. En definitiva, se verá cómo Luisa Valenzuela rompe los cánones de la tradición para reinventarlos y dar una nueva voz al feminismo de la época, utilizando la literatura para mostrar cómo ha cambiado la sociedad desde el comienzo de la literatura infantil y juvenil hasta nuestros días.

5. ANÁLISIS DE LOS CUENTOS

Las obras elegidas para el análisis están recopiladas dentro de la sección titulada «Cuentos del Hades» en el libro *Simetrías*. Los cuentos elegidos son los que mejor ilustran cómo Luisa

Valenzuela subvierte los cuentos de hadas tradicionales. Como menciona José María Areta, estos cuentos «son un viaje al origen de nuestra concepción del mundo, nuestros prejuicios y nuestros miedos. Son también, como toda la literatura de Valenzuela, un ejercicio lingüístico, la *deconstrucción* del lenguaje» (2018: 2). Todos ellos muestran juegos metaficcionales que ayudan al aumento de la ironía y a la relación obvia con los cuentos tradicionales. Así lo observaremos a lo largo del análisis individual de cada uno.

a. «Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja»

«Caperucita Roja» es el cuento tradicional en el que se basa esta reescritura. En él, la madre de Caperucita la manda a llevarle a su abuelita una cestita con torta y manteca. La niña se encuentra con el lobo en el bosque, quien la manda por el camino más largo. Ella se entretiene mientras el lobo se come a la abuelita y luego a la misma Caperucita cuando esta llega a casa de su abuela. En la versión de Perrault, no hay ningún cazador que las salve, no hay final feliz para Caperucita y la Abuela. El lobo simplemente se la come por haberle hecho caso. La moraleja de Perrault es clara: tenle miedo al lobo y al que te pueda engatusar con palabras bonitas y promesas que no se cumplirán. En esta versión, el peso de la responsabilidad recae sobre Caperucita, pues es ella la que tiene que cuidarse y la que recibe las consecuencias por las acciones del lobo. En la reescritura, Luisa Valenzuela le da la vuelta al cuento: Caperucita se embarca hacia la casa de la abuelita, pero ella se transforma en el lobo.

Se trata de un texto cargado de un sentido metafórico. Se encuentran varias voces que dialogan entre ellas: Caperucita, la madre, la abuela y el lobo. Se rompe la dicotomía entre lo bueno y lo malo. No hay malos ni buenos en este cuento. Caperucita pasa por un viaje, que resulta ser su viaje vital, el cual es un tema recurrente en estos cuentos de Valenzuela, un viaje hacia el empoderamiento. De ella misma salen todas las voces del cuento, primero es Caperucita, luego caperucita/mamá, después caperucita/mamá/lobo, y, por último, se une la abuela. Como afirma Jose Maria Areta en *La máscara del lenguaje*:

Una de las obsesiones literarias de Valenzuela parece ser el tema de la travesía en busca del deseo, tal y como intituló su entrevista Guillermo Saavedra (2001). Esta travesía está relacionada con el viaje vital, pero también con el exilio en busca del deseo, femenino en este caso, de la propia autora: «[...] cuando conozco el camino me aburro, necesito ir descubriéndolo con la marcha y no siempre la cosa se hace fácil». (Areta, 2018, s/p)

El propio título del cuento ya contiene un gran intertexto con su tono de ironía. No solo eso, sino que todos los relatos surgen de preguntas que ponen en tela de juicio la historia original. En este caso, después de discutir con la madre sobre la ida al bosque, Caperucita se pregunta «¿Por qué me mandó al bosque, entonces? ¿Por qué es inevitable el camino que conduce a la abuela?» (Valenzuela, 2008:64). Aquí comienza su camino de madurez, pues cuestiona la versión de Perrault. ¿Por qué es un punto de no retorno? Incluso, posteriormente se encarga de incluir el juego metaficcional al ironizar el relato de los Hermanos Grimm: «Después si alguien dice que hay un leñador no debemos creerle. La presencia del leñador es pura interpretación moderna» (Valenzuela, 2008: 64).

En definitiva, nos encontramos con la obligación de pasar por el bosque, un espacio de peligro y aventuras, diferentes caminos y tentaciones. Este camino suele estar reservado para la masculinidad. En el cuento de Perrault, el paso de Caperucita por este bosque termina siempre en tragedia, porque la protagonista se ha salido del camino marcado por la sociedad. Valenzuela recupera este camino y lo convierte en un espacio de autoconocimiento.

El lobo empieza como representación de la figura patriarcal, la masculinidad y el peligro. Luego se le añade la significación del deseo hasta llegar a ponerle nombre. De esta forma, le quita el poder que ese miedo tiene sobre ella. El cambio que ha sufrido el cuento de Caperucita Roja en manos de Valenzuela hace que la trama no se resuelva con la victoria de la niña sobre el lobo, ni siquiera aparece la figura del cazador, sino que presentan a una heroína convertida en licántropo, para la que el camino por el bosque supone el progresivo reconocimiento de su «lobo» interior. En este caso, el espacio por el que camina la joven se ha convertido en su libertad.

Esto se ve también en otro detalle: la caperuza. Tanto en Perrault como en Valenzuela tiene una significación de la inocencia, la llegada de la menstruación y, con ello, el paso a la edad adulta adquiere otro matiz en el cuento de Valenzuela. La capa se destiñe, se desgarran y se ensucia y no hay un rechazo a esta capa roñosa, sino una aceptación de que es parte del camino que tiene que recorrer «con la capa remendada, suelta, corro por el bosque y es como si volara y me siento feliz» (Valenzuela, 2008: 68). Este hecho también ocurre gracias al erotismo con el que dota la autora a Caperucita. Al no enfrentarse al lobo, a ese peligro sexual, asume su ferocidad interior y acaba convertida en una devoradora de hombres: «Hay hombres como frutas: los hay dulces, sabrosos, jugosos, urticantes. Es cuestión de irlos probando de a poquito» (Valenzuela, 2008: 67).

Otra de las temáticas imprescindibles en los relatos son las conflictivas relaciones entre las generaciones. La madre «se perfila como símbolo de castración, mientras la abuela representa a la mujer que ya ha atravesado el bosque» (Noguerol, 2006: 399). La abuela siente nostalgia del pasado vivido, es valiente y ha enfrentado su vida con decisión. Mientras tanto, la madre «espera en la otra punta del bosque al resguardo en su casa de ladrillos donde todo parece seguro y ordenado» (Valenzuela, 2008: 63). Al final, Caperucita adquiere conciencia de su misión en relación con la abuela: «Madre en cambio me previene, me advierte, me reconviene y me apostrofa. Igual me mandó al bosque. Parece que abuelita es mi destino mientras madre se queda en casa cerrándole la puerta al lobo» (Valenzuela, 2008:65). A pesar de ello, llegando al final nos encontramos con que la niña suma las enseñanzas y las advertencias de su madre a las suyas propias: «Que espere la vieja; y vos, madre, disculpáme. Tu misión la cumplo, pero a mi propio paso [...] sigo cargando tus vituallas enriquecidas por las que le fui añadiendo en el camino, de mi propia cosecha» (Valenzuela, 2008: 68).

Por último, si combinamos para la lectura de este relato el pensamiento de Butler y el análisis de Propp, podemos valorar cómo en la narrativa original de Caperucita Roja los roles de género son rígidos: Caperucita es inocente y vulnerable, mientras que el Lobo es el depredador masculino peligroso. Valenzuela subvierte esta dicotomía, desafiando la pasividad de la protagonista y poniendo en cuestión la dicotomía víctima/victimario. Esto refleja la teoría de Butler de que los roles de género son performativos y dependen de la sociedad. A través del uso irónico y subversivo de la narrativa, la autora deconstruye estas normas, mostrando cómo el lenguaje mismo puede ser un espacio de resistencia y transformación.

En cuanto a Propp, los roles tradicionales que defiende (héroe, villano, donante y ayudante) se transforman en el cuento, pues nos encontramos, por ejemplo, con que la protagonista debe asumir simultáneamente el rol de héroe y víctima, mientras que el lobo puede representar más que una amenaza física, encarnando estructuras de poder simbólicas o culturales. Por tanto, la autora utiliza las funciones narrativas para cuestionarlas, es decir, transforma el cuento en una herramienta de crítica social, desafiando las estructuras clásicas que naturalizan la opresión.

b. «No se detiene el progreso»

En este cuento encontramos la reescritura de «La bella durmiente». En el relato clásico, durante el nacimiento de la nueva princesa, los reyes olvidan invitar al hada más vieja; esta lo percibe como un insulto y, al llegar el momento de darle los dones a la recién nacida, la maldice: se pinchará el dedo con un huso y morirá de la herida. La última hada en darle los

dones a la niña suaviza la maldición y anuncia que solo dormirá cien años hasta que venga un príncipe a despertarla y casarse con ella. Todo ocurre según lo dictado por las hadas. La princesa, siempre la más bella, dulce y buena, es el personaje pasivo en su propia historia: no tiene poder de decisión sobre su vida y esta solo tiene la finalidad de conseguir un príncipe y casarse. En el cuento de Valenzuela, como bien advierte su título, el progreso continúa. En esta reescritura paródica se aprecia un progreso en los personajes femeninos, tanto en la figura del hada como en la de la princesa.

En la historia de Valenzuela se hace más explícito el trato de la sociedad respecto a la belleza y la edad, así como las cualidades que la sociedad considera adecuadas para las jóvenes. Estas virtudes no han cambiado en siglos como se puede apreciar en el fragmento de Valenzuela: «Y así nimbar a la recién nacida de cuanta femenina cualidad podía ocurrírseles, y la hicieron la más bella, la más tierna, virtuosa, rica, refinada, resplandeciente, hacendosa, encantadora. Grácil, espiritual y misteriosa de las futuras damas» (Valenzuela, 2008: 73). Las cualidades femeninas siguen siendo las mismas que en el cuento de Perrault escrito en el año 1697:

Comenzaron las hadas a conceder sus dones a la recién nacida. La más joven dijo que sería la mujer más hermosa del mundo; la que la siguió añadió que sería buena como un ángel; gracias al don de la tercera, la princesita debía mostrar admirable gracia en cuanto hiciere; bailar bien, según el don de la cuarta; cantar como un ruiseñor, según el de la quinta, y tocar con extrema perfección todos los instrumentos, según el de la sexta. (Perrault, 2006: s/p)

El cuento se divide en dos partes: la primera se centra en el maleficio del hada vieja y de la otra que ayuda a su dulcificación. Con esta última, se ve la dualidad de la figura de la bruja y las hadas con el personaje de la Brhada: «combinación de bruja y hada» (Valenzuela, 2008: 71). Se pone de manifiesto lo que la sociedad considera las cualidades deseadas en las mujeres y la poca visibilidad o la villanización que se le confiere a los personajes que habitan en la periferia de los cuentos.

En el personaje de la Brhada se mezclan los arquetipos de las brujas, mujeres viejas y feas que normalmente habitan en los bosques y que es mejor no cruzarse ya que suelen usar pociones y maleficios con cada personaje se encuentran. Por otro lado también está el arquetipo de las hadas, mujeres, normalmente bellas, a las que sí se les permite tener una edad más avanzada ya que no son humanas. Con esto, Luisa Valenzuela nos presenta a un

personaje que no está villanizado, sus intenciones con el maleficio eran evitar el «total empalago» (Valenzuela, 2008: 73) en la situación de la princesa, y cuya vejez es un símbolo de experiencia y sabiduría y, a la vez, es bastante explícita al referirse a estas cualidades de la Brhada como «no demasiado bien vistas» y «poco apreciadas» (Valenzuela, 2008: 71) en la época, además de mencionar los «prejuicios raciales» (Valenzuela, 2008: 71) como una de las razones por la cual no fue invitada a la fiesta:

Omitieron invitarla al supremo banquete de bautizo alegando más tarde olvido por falta de visibilidad por parte de la Brhada. Pero en toda la comarca corrieron rumores de omisión culposa: por razones estéticas, por miedo al papelón, por prejuicios raciales ya que ella era bastante oscura. (Valenzuela, 2008: 71)

Por lo que podemos apreciar, hay una invisibilización de ciertos grupos sociales que terminan marginados, como son la vejez y las personas racializadas, a la vez que se enfatiza que la culpa es de la Brhada por no hacerse ver. La vejez está incluida en los cuentos tradicionales solo en personajes secundarios y la mayoría de veces vilificados, mientras que las figuras racializadas simplemente no hacen ninguna aparición en estos cuentos que se encargan de perpetuar el discurso hegemónico blanco heteropatriarcal.

Valenzuela también realiza un comentario sobre la feminidad predominante o la «preferida» por la sociedad. Una mujer de las de antes, con modas atrasadas que no se cuestione el *statu quo*. «El príncipe azul sólo atina a cambiarle el ajuar. Es así como la quiere, con ideas de antes y la moda de su tiempo» (Valenzuela, 2008: 74), como afirma Areta en su artículo:

Es la sociedad patriarcal la que exige belleza en la mujer, con ideas conservadoras. En este sentido, la imagen de Brhada es la antítesis de la imagen de la princesa: una ha asumido su vejez (ha madurado siguiendo el proceso natural de aprendizaje) y la otra ha pasado por la vida sin pena ni gloria. (Areta, 2018: 5)

Volviendo a la división de las partes del cuento, la segunda de ellas narra el despertar de la princesa, del «letargo que supone la pasividad del ángel del hogar y su transformación en un ser fantástico y salvaje» (Suárez, 2021: 71). Es la sociedad patriarcal la que exige con sus ideas del momento la belleza de la mujer, su perfección, pero la princesa está comenzando su cambio hacia la libertad.

El príncipe del cuento, el personaje representante del discurso patriarcal cree devolver el orden a las cosas, cada cual con sus roles de género y su lugar, pero como bien el título del cuento avisa: «no se detiene el progreso». «El mundo no le ha pasado por encima porque el mundo, con todo su horror y destemplanza, no concierne a las damas. [...] Ella no se preocupa por esas nimiedades y el príncipe la quiere tal cual, inocente de todo cuestionamiento vano» (Valenzuela, 2008: 75). La autora se centra mucho en estas cuestiones, de forma que deja en tela de juicio al príncipe como un dominador tradicional y a la princesa como la figura que crece, evoluciona y que no se queda con las creencias convencionales, sino que asume su papel de mujer de la mejor forma: transformándose. Al final del cuento, la Bella durmiente sufre una suerte de metamorfosis, se va convirtiendo en una planta carnívora que va atrapando al príncipe. La princesa ha encontrado su libertad de otra manera.

Si pensamos entonces el relato desde la perspectiva de Butler, el cuento se puede interpretar como una exploración de las normas de género y su relación con el cuerpo. En este sentido, se sugiere una crítica a la deshumanización y la reducción de las personas a roles utilitarios bajo sistemas patriarcales.

Por último, desde la perspectiva de Propp, se observa desde el comienzo la ruptura de las funciones narrativas. Las funciones narrativas que defiende, como la recompensa o el retorno a la estabilidad, están invertidas o incluso podemos decir que nulas, dejando al lector con una sensación de alienación y desesperanza. Este enfoque subversivo desafía las expectativas del lector y destaca cómo las estructuras narrativas tradicionales pueden ser insuficientes para abordar las complejidades de los problemas contemporáneos.

c. «La densidad de las palabras»

El cuento de hadas en el que se basa este relato se titula «Las hadas» y trata sobre dos hermanas criadas de forma distinta por su madre. La menor es mandada a hacer siempre las tareas más arduas, por lo que aprendió a ser humilde, mientras que mostraba un claro favoritismo por la mayor, que era más soberbia. La menor va un día a por agua a la fuente y un hada disfrazada de pobre mujer le confiere un don al darle de beber amablemente. La madre envía a la mayor a la fuente a recibir un don, pero el hada ahora tiene el disfraz de una princesa y la mayor se niega a darle agua, por ello el hada la maldice. La madre termina echando a la menor por culpa de la maldición de la mayor y a la mayor porque no aguanta su maldición. La historia de ambas termina cuando la menor se casa con un príncipe y la mayor muere desterrada en el bosque. De nuevo la narrativa del cuento tradicional acaba con la boda de la hermana «buena» y no hay redención para la hermana «mala». La moraleja del cuento

no deja de reproducir el discurso de que para tener un «buen» final se debe ser dulce y buena, sin salirse del camino marcado por la sociedad. Tal y como se muestra en el relato, en el que crea el juego metaficcional: «Se lo puede tomar al pie de la letra o no, igual la moraleja final es de una perversidad intensa y mal disimulada» (Valenzuela, 2008: 80).

En esta reescritura de «Las hadas» de Perrault también encontramos como predominante el espacio del bosque, como en Caperucita Roja, un bosque denso lleno de caminos, autoconocimiento y peligros, aunque Valenzuela, a través de la narradora, que es una de las hermanas del cuento, hace suyo el bosque, lo busca y lo convierte en su hogar.

Otra vez tenemos el concepto del hada/bruja, un personaje que se desdobra y lo mismo confiere dones que maldiciones: «Porque hada hubo, según parece. Un hada que se desdobló en dos y acabó mandándonos a cada una de las hermanas a cumplir con ferocidad nuestros destinos dispares. Destinos demasiado esquemáticos. Intolerables ambos» (Valenzuela, 2008: 80)

El hada de la fuente con su doble intencionalidad porta atributos positivos y negativos difíciles de aunar en el referente psíquico sin la asistencia de este arquetipo, la madre nutricia fusionada a la figura del hada buena por un lado y la madre narcisista que impregna el semblante de la bruja o hechicera por el otro. En el cuento de Valenzuela la voz narrativa se permite cuestionar la verdadera índole que dimana de la doble intencionalidad del hada del cuento de Perrault, haciendo evidente la injerencia encubierta de un esquema de manipulación inconsciente, proveniente del poder masculino. (Collette, 2018: s/p)

La historia de las hermanas se desdobra también, cada una a cumplir los dos papeles potenciales que pueden existir en la sociedad, uno el de la feminidad tradicional, la hermana dulce y bien educada, que termina casándose con un príncipe por esta disposición agradable, cuando le salen perlas y diamantes y todo tipo de objetos hermosos y valiosos cuando habla. El otro papel, el de la hermana que termina relegada al bosque, se queda marginada de la sociedad porque de su boca salen «sapos y culebras», esto es, que dice lo que quiere, sin tapujos: «La reconozco en esto del decir mal, del mal decir diciendo aquello que los otros no quieren escuchar y menos aún ver corporizado» (Valenzuela, 2008: 82). En Latinoamérica se puede referir a una persona como «sapo» cuando es alguien que revela información que debería estar oculta o ser callada; por su parte, las culebras son serpientes que pueden tener

veneno, además de tratarse del animal con el que se representa el pecado y la tentación de Eva, aunque en otras culturas las serpientes siempre han sido símbolo de sabiduría:

Ya no recuerdo en cual de mis avatares ni en qué época cometí el pecado de la soberbia. Tengo una vaga imagen de la escena, como en sueños. Me temo que no se la debo tanto a mi memoria ancestral como al hecho de haberla leído y releído tantas veces y en versiones varias. (Valenzuela, 2008: 81)

Aquí se hace explícita la relación con el primer pecado de Eva, la soberbia, que se ha instaurado en el imaginario de los relatos femeninos con innumerables versiones.

A esta hermana se la margina porque cuenta verdades feas, pecados y tentaciones con sabiduría, cuestiones que la sociedad castiga cuando vienen de la boca de alguien perteneciente a los grupos marginales de la sociedad. Como bien menciona Carolina Suárez: «La sociedad patriarcal impone el silencio a la mujer porque sus palabras podrían subvertir el orden establecido» (2021: 73). Es por ello por lo que la hermana «buena», la callada, va al castillo con el príncipe en el cuento tradicional. En el cuento de Valenzuela, la hermana mayor afirma: «Son las palabras que antes me estaba prohibido mascullar. Ahora me desacralizan, me hacen bien. Recupero una dignidad desconocida» (Valenzuela, 2008: 84). «Este relato es la liberación de esa prohibición, un acto total de rebeldía que se refleja en la tipografía del texto. Es una rebelión absoluta contra la sociedad patriarcal-dominadora, asumida por padres y madres sin cuestionarla.» (Areta, 2018: 12)

Las palabras tienen poder, liberan a la narradora del cuento. Es el poder que le confiere la autora a la escritura. También nos muestra que en la sociedad se adoctrina a la mujer para callar esas palabras que nos hacen libres. Como la hermana mayor solo usa estas palabras prohibidas, a ella es la que les conviene que esté en silencio: «Antes de mandarme al exilio en el bosque debo reconocer que hicieron lo imposible por domarme. Calla, calla, me imploraban. El mejor adorno de la mujer es el silencio, me decían, en boca cerrada no entran moscas» (Valenzuela, 2008: 84). A la hermana menor no se la silencia porque sigue las normas y el modelo de feminidad aceptado. Esta dicotomía en la que se parten las hermanas, al final del cuento se une, cuando la hermana mayor va a buscar a su hermana pequeña para dar paso a una nueva feminidad, una nueva forma de vivirla mezclando ambas y cogiendo de cada una lo que le funciona a cada persona. «Y mientras con mi hermana nos decimos todo lo que no pudimos decirnos por los años de los años, nacen de la bromelia mil ranas enojadas

que nos arrullan con su coro digamos polifónico» (Valenzuela, 2008: 86). En palabras de Marianella Collete:

La hermana descarriada aprende a disfrutar de su discurso marginal, y así no sólo se apropia del poder que estipula el devenir del relato, vedado generalmente a la mujer en los cuentos tradicionales de hadas, sino que se convierte también en gestora del proceso de integración de los dos aspectos no aunados en el referente psíquico femenino. (Collete, 2018: s/p)

Según Butler, se podría comentar que el cuento es una reflexión sobre la performatividad del lenguaje y su capacidad para construir identidades y relaciones de poder. En este relato, el énfasis en el peso del lenguaje destaca, pues las palabras y sus silencios llegan a oprimir a los personajes. Estos experimentan el lenguaje no sólo como un medio de comunicación, sino como una entidad que la defiende y la controla.

Por último, desde la perspectiva de Propp, las funciones narrativas vuelven a romperse, pues el foco está puesto en un conflicto que no es físico, ni siquiera lineal: el enfrentamiento con el lenguaje. Aunque hay un proceso de búsqueda, no hay un "héroe" claramente definido en los términos de Propp, ni una recompensa o resolución clásica. Más bien, el cuento explora cómo las palabras adquieren un poder autónomo, transformándose en un elemento narrativo que define las acciones y los límites de los personajes. Este enfoque rompe con la linealidad de los cuentos tradicionales, subrayando la naturaleza fluida y ambigua de las historias contemporáneas.

d. «Avatares»

Es la reescritura de dos cuentos de hadas: «Blancanieves y los siete enanitos» y «La Cenicienta». Son dos de los cuentos de hadas más populares y versionados. Blancanieves, quien tuvo que huir de su madrastra ya que quería matarla por ser más hermosa que ella, acabó en el bosque en compañía de siete enanitos, hasta que su madrastra la encuentra y la maldice con una manzana. Al final, un príncipe rompe la maldición y se casan. Por su parte, Cenicienta, cuya madrastra también la maltrataba y la trataba peor que una sirvienta del hogar, hasta que, con ayuda de su hada madrina, consigue ir al baile del príncipe donde él se enamora de ella y el cuento termina con su boda. Los dos cuentos siguen el mismo patrón de jóvenes doncellas bondadosas y dulces, siempre las más bellas, ya que la belleza en este tipo de cuentos suele ir de la mano con la bondad y la juventud, son hermosas y jóvenes y, por lo

tanto, son buenas. Por el contrario, las madrastras tienen el papel de antagonistas, más viejas y, por ello, más crueles.

La palabra 'avatar' significa un cambio, una transformación y las dos princesas de este relato pasan precisamente por este proceso. El relato empieza con las voces de los padres, narrando en qué circunstancias llegaron ambas al mundo, entre la violencia física de uno y los abusos sexuales y la pederastia del otro. En este cuento, Valenzuela hace un comentario sobre la sociedad y las violencias que se ejercen sobre las mujeres, así como la impunidad en la que se cometen estos actos y cómo falla la sociedad y los gobiernos, representados por el Rey Central, en castigar y evitar estas situaciones. Así como la «camaradería» de los señores del Sur y del Norte, que serían los representantes de la sociedad patriarcal, y se protegen entre ellos. También se pone de manifiesto cómo existe una rivalidad femenina, de la cual es responsable la sociedad patriarcal. Cuando el padre de Blancanieves admite avivar intencionadamente los celos de su esposa, él se convierte en el espejo (elemento central del cuento de Blancanieves y que, en este relato, es su primer apellido), provocando una obsesión por la belleza que la aboca a querer matarla. Esto hace el juego metaficcional basado en el cuento original: «“Espejo, Espejo”, me llama entonces Gumersinda, y después me pregunta, “¿Quién es la más bella entre las bellas?”. Yo naturalmente contéstole siempre: Mi Nieves, mi Blanquita. Esta respuesta, legítima por cierto, tiene el añadido mérito de enloquecerla de furia, y a mí me divierte» (Valenzuela, 2008: 89).

Como menciona Carolina Suárez: «Se trata de un texto político sobre las relaciones de poder y sobre la represión en el que la violencia estructural y simbólica se materializa en la opresión política y de género que ejercen los protagonistas masculinos» (2021:74). Estos personajes no tienen ni siquiera nombre, la autora se refiere a ellos como Señor del Norte y Señor del Sur y los reúne con las peores caracterizaciones como: incesto, violencia sexual y psicológica... Incluso personajes como las madrastras, las cuales son tachadas de malvadas en los cuentos tradicionales, cambian su perspectiva, pues Valenzuela las muestra como mujeres a la sombra de su marido, los cuales se encargan de maltratarlas y de mostrar con ello las figuras del terror. De esta forma, cambia los roles que estaban impuestos en la sociedad y los revela con mucha más dureza.

Las mujeres mismas se convierten en parte del sistema de control cuando perpetúan esa misma violencia ejercida sobre ellas, hacia otras mujeres o hijas bajo su control, como la madrastra de la Cenicienta del relato: «Bien le tengo dicho a mi consorte que hay que disciplinarla a mi hija, y quien se encarga de ello es precisamente mi consorte, que yo ya tengo suficiente trabajo con disciplinarla a ella, mi consorte» (Valenzuela, 2008: 90). Como

bien explica el estudioso Areta, en este caso, «seguimos viviendo en una sociedad feudal con una mentalidad represora que maltrata a todos los súbditos, especialmente a las mujeres, y que les impide crecer. Las madres no llegan a ser abuelas» (2018:16). Esta es una reflexión muy dura, pues seguimos con la mentalidad patriarcal de los dominados y los dominantes, las mujeres y los hombres, respectivamente. Aquí nos encontramos con los tres arquetipos patriarcales dominantes de la literatura occidental que existen según Carolina Fernández Rodríguez: la mujer hermosa y coqueta, la rivalidad femenina y la mujer en el hogar.

En la segunda parte del relato las dos princesas inician su propio viaje y cobran voz narrativa, ya no es un narrador o sus padres los que cuentan su historia: «A partir de este momento empezarán a narrar sus respectivos cuentos, los mismos que tanta infinidad de veces han sido contados por los otros» (Valenzuela, 2008: 92). Esta es una de las técnicas que usa Valenzuela en sus relatos, darles voz a los personajes femeninos a través del camino en el que se embarcan, un camino de deconstrucción y de reclamación de su propio cuento. Ellas construyen una nueva identidad que ya no está supeditada a los abusos de sus padres ni de sus madrastras, en la cual controlan sus destinos y sus finales no necesitan de un príncipe que venga a rescatarlas. Su historia termina, de nuevo como en tantos otros, con su crecimiento y madurez cuando toman la palabra y se deciden por contra sus propias historias. Ya nadie como Perrault o los Hermanos Grimm se encargará de ello, sino que serán ellas mismas las que contarán la verdadera realidad.

Podemos interpretar este cuento, según Butler, como una reflexión sobre la fluidez de los roles sociales. Los personajes parecen oscilar entre distintas identidades, de forma que cuestionan la idea de un «yo» fijo. La transformación constante, tanto literal como simbólica, alude a la imposibilidad de fijar una identidad única y definitiva, lo que puede leerse como una crítica a los sistemas de poder que imponen categorías rígidas de género.

Desde la perspectiva de Propp, las funciones narrativas vuelven a desafiarse, de forma que el héroe, en vez de atravesar sus etapas normativas, el cuento se estructura alrededor de transformaciones y desplazamientos que desdibujan las fronteras entre el protagonista y el antagonista, o entre el conflicto y su resolución. Esta ambigüedad rompe con la linealidad característica de los cuentos populares y las estructuras de Propp, destacando en cambio un relato circular o fragmentado, más cercano a los dilemas existenciales.

e. «La llave»

En este cuento, Valenzuela le da voz a la esposa de Barbazul con un discurso intachable: «Pero hay que reconocer que empecé con suerte, a pesar de aquello que llegó a ser llamado mi defecto por culpa de un tal Perrault -que en paz descanse-, el primero en narrarme. Ahora me narro sola» (Valenzuela, 2008:94). Es una historia en la que se relata cómo esta joven se casa con un hombre que le da un manojo de llaves y le prohíbe usar una de ellas. Ella la utiliza y abre un cuarto donde su marido tiene guardados los cadáveres de sus esposas anteriores. A la joven la terminan salvando sus hermanos de correr la misma suerte de esas mujeres, de forma que son los personajes masculinos los que son mostrados como la verdadera salvación. La moraleja de Perrault es la que sigue:

De lo dicho se deduce,
si el cuento sabes leer,
que al curioso los disgustos
suelen venirle a granel.
La curiosidad empieza,
nos domina, y una vez
satisfecha, ya no queda
de ella siquiera el placer,
pero quedan sus peligros
que has de evitar por tu bien (Perrault, 2006, s/p)

En esta moraleja, como en la de Caperucita, la responsabilidad y la culpa de las consecuencias recae enteramente sobre la esposa de Barbazul. Perrault no se cuestiona en ningún momento las implicaciones morales y criminales de tener los cadáveres de todas sus esposas en un cuarto en su castillo. La culpa es de ellas, por curiosas. Todas estas enseñanzas perduran hasta hoy en día gracias a los imaginarios que crean los cuentos como este. Como en la cultura de la violación donde la culpa termina recayendo sobre la víctima. Solo se están perpetuando estos pensamientos, de forma que Valenzuela se lanza contra estas acusaciones para reinventar la historia y reflexionar sobre aspectos que ni siquiera Perrault supo incluir en su relato.

La autora se encarga de recalcar la importancia de darle voz al personaje femenino y reclamar el cuento que relata su propia historia. Ya que en estos cuentos de hadas tradicionales la princesa es siempre la víctima pasiva de todo lo que le pasa, como la

protagonista que no se salva ella, sino sus hermanos. En este cuento utiliza a este personaje como una herramienta del despertar del feminismo y el proceso de deconstrucción y concienciación que se hace al entrar en estos espacios feministas: «De esto sobre todo hablo en mis seminarios: como desatender las voces que vienen de fuera y la condenan a una» (Valenzuela, 2008: 93).

No solo eso, sino que en esta historia también incluye el tema político del que ya estuvimos hablando al comentar la biografía de la escritora: el choque posdictatorial por el que incluye el compromiso político. En este relato aparecen las Madres de la Plaza de Mayo, «heroínas de la Resistencia a la dictadura militar Argentina, ocupan un lugar clave en la poética de Valenzuela, y representan para ella un modelo literario de escritura que no puede ni debe separarse de lo social y de lo político» (Markovic, 2009: 8). De esta forma, la autora muestra nuevas formas de liberación, haciendo referencia a la realidad de su tiempo: la sociedad argentina y su compromiso político. Según Noguero: «Frente a las esposas aterradas que quieren ocultar su transgresión limpiando la llavecita de oro con la que abrieron la puerta prohibida, las Madres de Plaza de Mayo representan el coraje a asumir una actitud combativa y libre de miedos.» (2006: 395)

La reflexión metaficcional en este relato se muestra con las palabras de la protagonista, la cual es consciente de que ella está en peligro y no es culpa suya, sino del hombre que vive en ese castillo: «¿Y nadie se pregunta qué habría sido de mí, en un castillo donde había una pieza llena de mujeres degolladas y colgadas de ganchos en las paredes, conviviendo con el hombre que había sido el esposo de dichas mujeres y las había matado seguramente de propia mano?» (Valenzuela, 2008: 95). La protagonista se cuestiona la versión original del cuento y, como hace Caperucita Roja, se rebela, pues no le dan importancia a su acción en la historia, sino que es meramente una mujer más que pasa por las manos de Barbazul: «Dicen que solo Dios pudo salvarme, mejor dicho mis hermanos –mandados por Dios seguramente–, que me liberaron del ogro. Me lo dijeron desde un principio. Ni un mérito propio supieron reconocerme, más bien todo lo contrario» (Valenzuela, 2008: 93).

Menciona específicamente a Perrault y convierte en virtud lo que él, en su moraleja, describió como defecto, y que fue lo que le salvó la vida. Valenzuela en el cuento se cuestiona la misma existencia del cuarto prohibido de Barbazul y se pregunta cuál habrá sido la transgresión de la primera mujer, mención que Perrault no se cuestiona:

¿Comodidades, frente a la puerta cerrada de una pieza que tiene el piso cubierto de sangre, una pieza llena de mujeres muertas, desangradas, colgadas de ganchos y

seguramente un gancho allí, limpito, esperándome a mi? [...] ¿Y la primera?, les pregunto tratando de conservar la calma. ¿Curiosidad de qué tendría la primera, y qué habrá visto? (Valenzuela, 2008: 96)

Valenzuela usa la llave manchada de sangre como el despertar de la conciencia a todos los diferentes tipos de transgresiones y violencias que se ejercen sobre la mujer. No solo eso, sino que la sangre también es un concepto importante: símbolo de la menstruación, del crecimiento al paso de la mujer, del color de la caperuza de Caperucita, la madurez que de repente se espera de las mujeres a una edad temprana. «Dejar la puerta cerrada es perder la oportunidad de crecer: es seguir esperando un príncipe que la abra por nosotros, aunque ya sabemos que nos pueden dejar en el sarcófago, bellas y aisladas, jóvenes y muertas para siempre» (Areta, 2018: 18). La protagonista debe abrir la puerta para crecer y comenzar su nuevo camino hacia la madurez y la reflexión profunda, donde las mujeres no quedan relegadas a un simple cuarto.

La autora anima al lector, a través del relato, a coger la propia llave y encontrar ese cuarto prohibido, a empezar la propia deconstrucción con lo que se encuentre dentro del propio cuarto, lo cual nos recuerda también a la primera ola feminista con Virginia Woolf.

Como en todos los análisis, también se verá la visión de Judith Butler. En este caso, la protagonista, al apropiarse de la llave, desafía las normas establecidas que dictan quién puede controlar qué y a quién. Este acto puede leerse como un cuestionamiento de las estructuras patriarcales y de las expectativas de sumisión asociadas al género femenino.

Por último, las funciones de Propp se desafían de nuevo, pues los objetos mágicos, como en este caso la llave, suelen servir como resolución a un conflicto, pero no es así, pues es uno de los elementos centrales que acaban por descubrir el verdadero secreto de Barbazul. Además, la función del héroe no está claramente asignada, ya que la protagonista, al tomar la llave, parece ocupar ese rol, pero no para cumplir una misión clara.

6. CONCLUSIONES

La intención de este trabajo ha sido mostrar la construcción obsoleta de la identidad femenina en los relatos escogidos de Luisa Valenzuela, en el contexto de las relaciones de poder sociales y culturales, siguiendo un enfoque feminista e indagando en las fuerzas sociales represivas que definen lo femenino y la feminidad a través de los discursos literarios como extraliterarios. Las reescrituras de Valenzuela devuelven la voz narrativa a las heroínas y subvierten las dicotomías entre las construcciones normativas y estigmatizadas de la

feminidad, haciendo un cambio de roles y una muestra de la verdadera realidad, pues en los cuentos tradicionales se muestra la historia de aquella sociedad, pero la evolución también es imprescindible para que el crecimiento tanto mental como psicológico de la infancia también cambie y evolucione.

Los cuentos de hadas analizados son concebidos con propósitos moralistas por parte de los hombres, cuentos ejemplares para educar a la mujer, donde esta se muestra como un ser pasivo, bello y frágil, que necesita de un hombre para salvarse de su propia naturaleza desobediente o del infierno social creado por la competición con otras mujeres y la envidia que su estatus ejemplar provoca. Allí donde el ideal de la mujer es ser callada y dependientes de los hombres, sumisa, conlleva una situación social donde el control de la palabra y de la sexualidad femeninas pertenece a los hombres. Luisa Valenzuela se encarga de mostrar lo contrario. Hoy en día, las lectoras de tales cuentos aceptan algunas normas de conducta como suyas, empáticas o cariñosas y humildes, y participan en la construcción de una feminidad así concebida, aceptando y reproduciendo los discursos de feminidad patriarcales debido al hecho de que muchos de sus elementos son halagadores.

Gracias a estos pensamientos, la mujer ha seguido estancada como sombra del hombre; pero eso, resultado de las olas feministas por las que la sociedad ha pasado a partir del siglo XIX, ha ido evolucionando a la libertad. Las mujeres poseen poder y pensamiento propio, sin necesidad de conseguir a un hombre que las complemente, sino que son ellas mismas las que construyen su camino.

A partir de este análisis podemos concluir que la literatura es un elemento influenciador con potencialidad de construcción y transformación de la identidad. Así pues, la identidad femenina de los cuentos necesita cambiar. Con el tiempo, nuestra sociedad ya no puede valerse de las mismas morales y enseñanzas de hace siglos, desfasadas. La mayoría de los cuentos de hadas que siguen en nuestro imaginario colectivo no han cambiado desde los tiempos de Perrault y los hermanos Grimm y podemos observar, a través de las reescrituras como hay una demanda a cambiar este discurso hegemónico que se ha perpetuado desde hace siglos. De esta forma, la literatura muestra una evolución de pensamientos y reflexiones, tal y como ocurre con la sociedad misma. Por este motivo, la literatura es un elemento imprescindible para la sociedad, un arte que nos deja ver los conceptos que se tenían en cuenta a lo largo del tiempo y cómo estos van evolucionando hasta llegar a la actualidad.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Areta, José M. (2018). «La máscara del lenguaje en "Cuentos de Hades" de Luisa Valenzuela», en *Espéculo. Revista de estudios literarios*, año XII, núm. 36, julio-octubre 2007. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0931945>
- Beltrán, Rosa (1999). «Entrevista con Luisa Valenzuela». *La Jornada Semanal*, 31 de enero de 1999, México. Recuperado de: http://red.ilce.edu.mx/sitios/el_otono_2014/entrale/escriptoras_hispano01/entrevista%20por%20rosa%20beltr%El.pdf
- Borras C, Laura (2000) «Introducción a la crítica literaria feminista», en *Feminismo y crítica literaria*, ed. por Àngels Carabí y Marta Segarra. Barcelona: Icaria: 13-29. Recuperado de: <https://www.scribd.com/document/354515642/Laura-Borras-Castanyer-Introduccion-a-La-Critica-Literaria-Feminista>
- Butler, Judith. (2001). *El Género en disputa : el feminismo y la subversión de la identidad* (Universidad Nacional Autónoma de México. Programa Universitario de Estudios de Género., Ed.) [Book]. Paidós.
- Carranza, Marcela. (2012).«Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre. Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil.» *Imaginaria*. Recuperado de: <https://imaginaria.com.ar/2012/05/los-clasicos-infantiles-esos-inadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-sobre-la-adaptacion-en-la-literatura-infantil/>
- Cavallín, Claudia (2008). «La escritura de la rabia: Luisa Valenzuela y la mirada de la dictadura». *Acta Literaria*, n° 36, 109-115.
- Collette, Marianella. (2018).«La metáfora de la bruja-escritora en "La densidad de las palabras" de Luisa Valenzuela.» Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0933675>
- Díaz, Gwendolyn (1996). «Entrevista con Luisa Valenzuela», en *La palabra en vilo: Narrativa de Luisa Valenzuela*, Gwendolyn Díaz y Ma. Inés Lagos (eds.). Santiago de Chile, Cuarto Propio, 35-52.
- Garrido-Rodríguez, Carmen (2021). «Repensando las olas del Feminismo. Una aproximación teórica a la metáfora de las “olas”». *Investigaciones Feministas*. Ediciones Comlutense, 483-492. Recuperado de:

- <https://www.inmujeres.gob.es/publicacioneselectronicas/documentacion/Revistas/ANALITICAS/DEA0319.pdf>
- Gruia, Ioana (2018). «Cambio de armas" de Luisa Valenzuela a la luz del pensamiento de Hélène Cixous y de los estudios del trauma». *RILCE: Revista de filología hispánica*. Vol. 34, 2018, 206-224.
- López Gallego, Manuel (2013). «Bildungsroman. Historias para crecer». *Tejuelo*, nº18, 62-75.
- Markovic, Ana (2009). *La identidad femenina y las relaciones de poder en los relatos de Luisa Valenzuela*. Universidad de Barcelona.
- Milo, A. (2023).«Olas del feminismo: cuántas son y cuáles son las diferencias entre ellas» Recuperado de: National Geographic En Español. <https://www.ngenespanol.com/historia/olas-del-feminismo-cuantas-son-y-cuales-son-las-diferencias-entre-ellas/>
- Nobile, Angelo. (2006). *Literatura infantil y juvenil : la infancia y sus libros en la civilización tecnológica*. Morata.
- Noguero, Francisca (2006). «Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura». *El ojo en el caleidoscopio*, de Pablo Brescia y Evelia Romano. Difusión cultural UNAM, 389-412.
- Perrault, Charles. (2005). «Caperucita roja / Charles Perrault; traducción de Teodoro Baró.» Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqj7c2>
- Perrault, Charles. (2005).« La hermosa durmiente / Charles Perrault; traducción de Teodoro Baró.» Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcv9835>
- Perrault, Charles. (2006).« Las hadas / Charles Perrault; traducción de Teodoro Baró.» Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcb8555>
- Perrault, Charles. (2006).« Barba Azul / Charles Perrault; traducción de Teodoro Baró.» Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcks6m9>
- Perrault, Charles. (2006).« La Cenicienta o La chinela de cristal / Charles Perrault; traducción de Teodoro Baró.» Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc6h4f4>

- Ramírez, O. (2010). «*Érase una vez... los cuentos de hadas y la psicología infantil.*» Anaya.
Recuperado de:
<https://olimpiaramirez.files.wordpress.com/2010/10/cuentoshadaspsicologia.pdf>
- Suárez Hernán, C. (2021). «Género, cuerpo y sexualidad en «Cuentos de Hades» (1993), de Luisa Valenzuela.» E-SEDLL n.º 4, 66-78. Universidad de Granada.
- Valenzuela, Luisa. (2001). «Peligrosas palabras. Reflexiones de una escritora», Buenos Aires, Temas Grupo Editorial, 2001, pp. 31-36.
- Valenzuela, Luisa. (2003). *Escritura y secreto*, 2ª Edición, Madrid: Fondo de Cultura Económica de España. Primera Edición: México, D.F.: Ariel, 2002.
- Valenzuela, Luisa. (2008). *Cuentos completos y uno más*. Ed. Alfaguara.
- Valenzuela, Luisa. «Ventana de hadas». En Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
Recuperado de:
https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/ventana-de-hadas-933377/html/9a71733c-ba43-43df-a998-13c0d6b80a26_2.html#I_0_. S/P. [Última consulta: 24.01.2025]
- Valenzuela, Luisa. (s.f.). Página personal. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. En:
https://www.cervantesvirtual.com/portales/luisa_valenzuela/. S/P. [Última consulta: 24.01.2025].
- Varela, Nuria. (2019). *Feminismo 4.0. La cuarta ola*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.
- Vladimir, Propp. (1928). *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos. Colección Arte.
- Zipes, Jack. (2014). *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*. México/Buenos Aires: FCE.

ANEXO 1. FUNCIONES DE PROPP EN LA *MORFOLOGÍA DEL CUENTO* (1928)

Como se ha mencionado, Propp distingue en esta lista las distintas acciones fundamentales de los personajes, es decir, las funciones. Propp llegó a aislar treinta y una, a las que hay que añadir seis que se pueden repetir (de la VIII a la XIV), entre la XXII y la XXIII. Estas seis van numeradas con símbolos romanos. Las siete primeras funciones se identifican con las ocho primeras letras griegas, más la situación inicial, alfa, que no tiene número. Las demás, con diversos caracteres latinos o símbolos arbitrarios. Todas las funciones poseen, además, una definición que representa lo esencial de la acción. El conjunto es como sigue:

Situación inicial. a

I. Uno de los miembros de la familia se aleja de la casa. Alejamiento b

II. Recae sobre el protagonista una prohibición. Prohibición g

III. Se transgrede la prohibición. Transgresión d

IV. El agresor intenta obtener noticias. Interrogatorio e

V. El agresor recibe informaciones sobre su víctima. Información c

VI. El agresor intenta engañar a su víctima para apoderarse de ella o de sus bienes.

Engaño h

VII. La víctima se deja engañar y ayuda a su enemigo a su pesar. Complicidad q

VIII. El agresor daña a uno de los miembros de la familia o le causa perjuicios.

Fechoría A

VIII. Algo le falta a uno de los miembros de la familia; uno de los miembros de la familia tiene ganas de poseer algo. Carencia. a

IX. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, se dirigen al héroe con una pregunta o una orden, se le llama o se le hace partir: mediación, momento de transición B

X. El héroe buscador acepta o decide actuar. Principio de la acción contraria C

XI. El héroe se va de su casa. Partida ↑

XII. El héroe sufre una prueba, un cuestionario, un ataque, etc., que le preparan para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico. Primera función del donante D

XIII. El héroe reacciona ante las acciones del futuro donante. Reacción del héroe E

XIV. El objeto mágico pasa a disposición del héroe. Recepción del objeto mágico F

XV. El héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se halla el objeto de su búsqueda. Desplazamiento G

XVI. El héroe y su agresor se enfrentan en un combate. Combate H

XVII. El héroe recibe una marca. Marca I

XVIII. El agresor es vencido. Victoria J

XIX. La fechoría inicial es reparada o la carencia colmada. Reparación K

XX. El héroe regresa. La vuelta ↓

XXI. El héroe es perseguido. Persecución Pr

El héroe auxiliado. Socorro Rs

VIII. bis Los hermanos quitan a Iván el objeto que lleva o la persona que transporta (Fechoría A)

X-XI bis. El héroe vuelve a partir, vuelve a emprender una búsqueda (C↑)

XII bis. El héroe padece de nuevo las acciones que le llevan a recibir un objeto mágico (D)

XIII bis. Nueva reacción del héroe ante las acciones del futuro donante (E)

XIV bis. Se pone a disposición del héroe un nuevo objeto mágico (F)

XXIII. El héroe llega de incógnito a su casa a otra comarca. Llegada de incógnito O

XXIV. Un falso héroe reivindica para sí pretensiones engañosas. Pretensiones engañosas L

XXV. Se propone al héroe una tarea difícil. Tarea difícil M

XXVI. La tarea es realizada. Tarea cumplida N

XXVII. El héroe es reconocido. Reconocimiento Q

XXVIII. El falso héroe o el agresor, el malvado, queda desenmascarado.

Descubrimiento Ex

XXIX. El héroe recibe una nueva apariencia. Transformación T

XXX. El falso héroe o el agresor es castigado. Castigo U

XXXI. El falso héroe se casa y asciende al trono. Matrimonio W° Elementos oscuros