

Begoña Regueiro Salgado

bregueir@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0003-1583-8693>

Universidad Complutense de Madrid

(Recibido: 23 marzo 2022 / Received: 23rd March 2022)

(Aceptado: 8 septiembre 2022 / Accepted: 8th September 2022)

OTRA VISIÓN DE LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO EN LOS CUENTOS TRADICIONALES. CUANDO SON ELLOS LOS QUE DUERMEN: «EL PRÍNCIPE DURMIENTE»

ANOTHER VIEW OF GENDER STEREOTYPES IN TRADITIONAL TALES. WHEN MEN SLEEP: "THE SLEEPING PRINCE"

Resumen

En los últimos tiempos, se ha acusado a los cuentos tradicionales de sexistas y, por ello, se ha desaconsejado su lectura. En este trabajo se revisará parte de la crítica feminista, psicoanalítica y social para, a continuación, analizar de manera comparativa diversas versiones de cuentos protagonizados por durmientes masculinos y femeninos. En concreto, se partirá del análisis de la versión de «El príncipe durmiente» recogida por Rodríguez Almodóvar (1983, 2015) y, a continuación, se establecerá el análisis comparativo con otros durmientes masculinos de la tradición, como Endimión o Cupido. Asimismo, se comparará con las versiones más difundidas de «La Bella durmiente» (Perrault y Grimm). La comparación de todas estas versiones, que tendrá en cuenta el reparto de las funciones que señala Propp, nos permitirá llegar a la conclusión de que, independientemente de los personajes que cumplan la función en cada una de las versiones, el significado es el mismo: el despertar a la edad adulta, si aceptamos las interpretaciones psicoanalíticas. Igualmente, el papel de heroína buscadora de la princesa protagonista de «El príncipe durmiente» revelará que existen muchos cuentos tradicionales en los que sí predominan las mujeres activas, fuertes, rebeldes y salvadoras.

Palabras clave: Cuentos Tradicionales; La Bella durmiente; Príncipe Durmiente; Crítica Feminista; Análisis Textual.

Abstract

In recent times, traditional tales have been accused of being sexist and, therefore, their reading has not been advised. In this work, part of the feminist, psychoanalytic and social criticism will be reviewed in order to subsequently analyze in a comparative manner various stories starring male and female sleepers. Specifically, the analysis will start from the version of "The sleeping prince" collected by Rodríguez Almodóvar (1983, 2015). Then, a comparative analysis with other male sleepers of the tradition, such as Endimión or Cupid, will be carried out. Likewise, "The Sleeping Prince" will be compared to the most widespread versions of "Sleeping Beauty" (Perrault and Grimm). The analysis will take into account the distribution of the functions that Propp points out; it will enable us to

conclude that the meaning is the same, regardless of the characters that fulfill the function in each of the versions: awakening to adulthood, if we accept psychoanalytic interpretations. Also, the role of a heroine seeker of the princess protagonist of "The sleeping prince" will reveal that there are many traditional tales in which active, strong, rebellious, and savior women do predominate.

Keywords: Classic Fairy Tales; Sleeping Beauty; Sleeping Prince; Feminist Criticism; Textual Analysis.

1. Introducción

Una acusación reiterada a los cuentos tradicionales, tanto en ámbitos académicos como en el entorno popular, es la de reproducir esquemas heteropatriarcales con mujeres sumisas y faltas de protagonismo. En concreto, los estudios feministas han criticado este género desde la perspectiva de la segunda ola feminista y se han centrado en analizar los modelos de mujer y los tipos de relación entre personajes femeninos que aparecen, así como en contrastar lo que han dicho sobre ellos la crítica psicoanalítica y la crítica junguiana.

En lo que se refiere a modelos de mujeres pasivas, dentro de la crítica feminista, encontramos los testimonios de Domínguez (2018), Morera (2012) y Fernández (1998), entre otros. La primera afirma que estos cuentos «encasillan a la mujer en un rol específico e inmutable poco compatible con la revolución sexual de los años sesenta» (Domínguez, 2018: 10), y la segunda, apoyándose en el testimonio de Parsons, redundando en que «these stories portray women as 'weak, submissive, dependent, and self-sacrificing while men are powerful, active, and dominant'» (en Morera, 2012: 6). Por otro lado, Domínguez (2018) defiende que la mayoría de los argumentos de los cuentos tradicionales se basan en el enfrentamiento entre mujeres (como Cenicienta y sus hermanastras, o Blancanieves y su madrastra). Por último, en lo que se refiere al análisis de los símbolos del inconsciente presentes en los cuentos, las cuatro estudiosas citadas coinciden en que se han hecho desde un punto de vista masculino (como el de Bettelheim o Holbek) que ha acentuado los estereotipos (Morera, 2012: 4).

Sin embargo, incluso dentro del ámbito feminista, existen voces disonantes, como la de Birkhäuser-Oeri (1976, 2010), que estudia los cuentos como reflejo del arquetipo de la madre, o la de Juliano (1992) y Secreto (2013), que reivindican la importancia de la voz femenina en los cuentos tradicionales y consideran estos relatos una especie de compensación, ya que, en ellos, la mujer podía recuperar su voz frente a los discursos oficiales patriarcales «mientras en las historias y discursos oficiales las mujeres ocupaban espacios secundarios, en los cuentos maravillosos se les ofrece ese lugar desde donde compensar la discriminación sufrida en la vida cotidiana» (cit. en Secreto, 2013: 72).

Esto no obsta para que, en muchas versiones de los cuentos, encontremos rasgos de una sociedad machista. No podemos olvidar que cada reescritura es un diálogo con la tradición y que la voz que recoge y plasma el texto es hija de su tiempo. Así mismo, según apunta Pisanty, «en el plano ideológico, se pueden manipular [...] muy fácilmente los cuentos» (1995: 28). Sin embargo, como señala Fernández, «los cuentos forman parte de los metarrelatos fundadores de nuestra cultura» (1998: 62) y, por ello, no solo debemos seguir re-contándolos, sino que debemos seguir investigando para conocer más cuentos que aquellos que se nos ofrecen en adaptaciones cinematográficas o en las compilaciones más difundidas. La defensa de los cuentos tradicionales pasa por el conocimiento de lo que subyace tras los rasgos de época, por el conocimiento de lo que las diferentes corrientes críticas han dicho sobre ellos, y por la lectura de otros cuentos tradicionales, ya que, como recuerda Ceballos (2016), es relevante qué cuentos elegimos dentro de un muestrario que no solo dobla el repertorio que habitualmente manejamos, sino que lo podría multiplicar por cien.

Volviendo a la acusación de que los cuentos reproducen roles de comportamiento que limitan la capacidad de la mujer y la convierten en objeto, podríamos dar por buenas las respuestas de Bettelheim o la crítica junguiana. El primero señala que «los héroes masculinos y femeninos son proyecciones, en dos personajes distintos, de dos aspectos (artificialmente) separados de un único proceso que todo ser humano debe experimentar en el crecimiento» (Bettelheim, 2010: 305) y, dentro de la crítica junguiana, Sibylle Birjhäuser-Oeri (1976, 2010)¹ afirma que «los cuentos [...] representan problemas humanos colectivos más que individuales, que se expresan en el lenguaje simbólico típico de lo inconsciente» (2010, p. 13) y que, por ello, ofrecen ejemplos de conflictos internos del ser humano representados por varios personajes (2010: 33), femeninos o masculinos, que formarían parte de una misma persona (el *animus*, y el *anima*). Por último, Pinkola Estés, en *Mujeres que corren con lobos* (1989, 2009), estudia los cuentos tradicionales para entender las vidas instintivas de los seres humanos a través del arquetipo de la mujer salvaje.

En cualquier caso, dado que la crítica feminista rechaza estas interpretaciones, en un momento en el que, desde el mundo académico, nos hemos volcado en la recuperación y estudio de personajes femeninos alejados de los estereotipos decimonónicos, es importante no olvidar los modelos masculinos y femeninos alternativos que ofrecen los cuentos tradicionales.

Esto es lo que pretendo hacer a partir de la recuperación de «El príncipe durmiente», relato tradicional hispánico recogido por Rodríguez Almodóvar en *Cuentos al amor de la lumbre* (1999, 2015). El folclorista incluye este cuento dentro de la sección de «Cuentos maravillosos», entre los cuentos del ciclo «Príncipe encantado», junto a otros como «El príncipe encantado», «La mano negra», «El príncipe sapo», «Los siete conejos blancos», «Los tres claveles» y «El papagayo». A pesar de la variedad de narraciones en las que aparecen hombres que deben ser rescatados por mujeres, que realizan la función de heroínas buscadoras, según la terminología de Propp (1928, 2018), me interesa la del «Príncipe durmiente» por las resonancias que despierta su relación con «La Bella durmiente», cuyas semejanzas y diferencias analizaremos a lo largo de este estudio.

A través de este cuento y otros asociados al arquetipo, trataré de mostrar cómo los roles de género en los cuentos tradicionales son intercambiables y aparecen distribuidos de distintas maneras en diferentes cuentos (Bettelheim, 2010: 305), es decir, usando la terminología Propp, la misma función puede ser desempeñada por diferentes personajes que pueden ser masculinos o femeninos. De acuerdo con esto, ejemplificaré la presencia, en los cuentos tradicionales, de heroínas buscadoras y de hombres objeto, según la afirmación de Secreto y Juliano que consideran que muchos personajes masculinos de los cuentos tradicionales podrían considerarse «personajes objeto» solo destinados a cumplir una función narrativa:

Dolores Juliano nos recuerda que el cuento de hadas es el único relato de nuestra cultura en la que se encuentra la imagen de "hombre objeto", [...] válido principalmente por elementos físicos o de status.

De él nunca se detallan las condiciones individuales, sólo la valentía [...] nunca tiene nombre ni atributos. (en Secreto, 2013: 73)

1 En el caso de obras reeditadas, se señala junto a ellas la fecha de la primera edición, pero, en las referencias consta el número de página de la edición consultada que se recoge en «Obras citadas».

Por último, antes de pasar al análisis del cuento, es necesario mencionar el estudio de Carolina Fernández, *La Bella Durmiente a través de la historia* (1998). La revisión que hace de los análisis psicoanalíticos, junguianos y feministas del cuento es especialmente relevante, pero llama la atención que, en el minucioso recorrido que lleva a cabo por las múltiples versiones del relato, apenas dedique un par de páginas al comentario de «El príncipe durmiente» y continúe su disertación para concluir que el cuento es «perjudicial por el modo en que propone una construcción genérica claramente pernicioso para la mujer» (Fernández, 1998: 210-211) sin tener en cuenta esta versión del cuento o arquetipo y sus aportaciones. Me parece digno de mención porque esta narración, desde un punto de vista estructural, tiene más que ver con las versiones que la estudiosa califica como clásicas de «La Bella durmiente» (Basile, Perrault y Grimm), que otras versiones medievales que sí analiza detenidamente, casi todas ellas con protagonistas femeninas. Igualmente, me parece muy valioso el análisis que la autora realiza de las reescrituras que se han hecho del cuento y la reivindicación de las reescrituras feministas del relato, pero ¿Y si tenemos en cuenta la estructura más allá de que el durmiente sea un príncipe o una princesa? ¿Y si, desde esa perspectiva, analizamos los arquetipos y modelo de conducta que subyacen? Tal vez, en ese caso, podríamos analizar desde otro punto de vista el cuento de «La Bella durmiente» o, usando terminología de Rodríguez Almodóvar, el arquetipo² de lo que podríamos denominar «durmientes», obviando si el que duerme es él o ella. Quizá, ese «Príncipe durmiente» puede aportar mucho a las lecturas del cuento y a la variedad de modelos masculinos de los cuentos tradicionales. Tal vez, su existencia desmonte algunas de las acusaciones recurrentes. Podría ser que obviar el género y centrarnos en el arquetipo y la actuación de los personajes nos aproxime a los postulados del postfeminismo o la tercera ola feminista, que, iniciada en los años 90, se acerca más a la realidad del siglo XXI. Fernández critica la afirmación de Bettelheim, según la cual «puesto que existen miles de cuentos, resulta fácil adivinar que habrá tantas historias en las que el valor y la intrepidez de la mujer ayuden al hombre como relatos en los que suceda lo contrario» (Bettelheim, 2010: 305) y afirma que «emite un juicio acerca del porcentaje de personajes de uno u otro sexo con capacidad de acción [...] aludiendo de manera vaga e imprecisa a los 'miles de cuentos' que existen» (Fernández, 1998: 47). Ella misma reconoce que, de esos miles de cuentos, «solo unos pocos llegan masivamente al público lector» (Fernández, 1998: 48); tal vez, entonces, sea momento de recuperar algunos y aceptar la parte de responsabilidad que tanto compiladores como crítica hemos tenido en legar a las nuevas generaciones solo los cuentos (o las versiones de los cuentos) que respondían a un esquema heteropatriarcal canónico; tal vez, al tiempo que releemos y reescribimos, deberíamos recuperar para devolver la tradición y todas sus aportaciones a los niños y niñas, porque, si bien es cierto que «la cuestión de género es decisiva y no puede nunca ser menospreciada» (Fernández, 1998: 56) no lo es que «los personajes femeninos respondan siempre a un tipo de construcción concreta, al igual que los masculinos», donde los primeros estarían asociados «con rasgos como la pasividad y la impotencia» (Fernández, 1998: 56) frente a la actividad y el poder del héroe que parece que asumimos que ha de ser masculino.

2 «Nuestra idea de *arquetipo* difiere, pues, de "la versión primitiva" [...] no nos queda sino utilizar homológicamente la distinción entre lengua y habla. La *lengua* del cuento es su arquetipo, la abstracción resultante capaz de explicar en síntesis la totalidad del cuento. Las *hablas* del cuento, en cambio, son las distintas versiones» (Rodríguez Almodóvar, 2015: 41).

2. El cuento de «El príncipe durmiente»

Como tantas veces, lo primero que leemos en este cuento es «este era una vez un rey que tenía una hija muy bonita a quien quería mucho y en todo le daba el gusto» (Rodríguez Almodóvar, 2015: 127). Esta princesa se asoma a la ventana tras una gran nevada y escucha la copla de un pastor en la que se pondera la belleza de un rey durmiente que no despertará hasta la mañana de San Juan (ambos motivos propios de la lírica popular hispánica):

Lo blanco con lo encarnado
 qué bien está.
 Como el rey que dormirá
 y no despertará
 hasta la mañanita de San Juan

La princesa muestra interés por la historia y el pastor le cuenta lo que, a su vez, su madre le ha contado: dice la leyenda que, muy lejos, hay un hermoso rey encantado que duerme todo el año, excepto la madrugada del día de San Juan, en que despierta para comprobar si alguna princesa está a su lado; el día que halle una junto a su cama, despertará; mientras tanto, seguirá durmiendo. Tras escuchar esta historia, nuestra princesa, nada sumisa, pasiva u obediente, decide partir en su búsqueda: «La princesa se calló, pero se propuso buscar el castillo, si bien, como sabía que su padre no había de consentirlo, nada le dijo, [...] una noche desapareció del palacio» (128). Tras la partida, comienza el periplo de la princesa que, antes de llegar al castillo del rey durmiente, debe superar una serie de pruebas y caminar un largo recorrido en el que pasa por la casa del Sol, las Estrellas y el Aire. Una vez gastados unos zapatos de hierro (metáfora propia de la tradición hispánica para indicar todo lo que tiene que caminar) y sorteados dos leones que guardan las puertas, la princesa llega al palacio encantado donde, rodeado de una corte de durmientes, reposa el rey. Ahora, debe esperar a la noche de San Juan, pero se aburre y decide comprar una esclava para que le dé conversación. Así van pasando los días, hasta la noche en cuestión. Entonces, la esclava engaña a la princesa para que se aleje de la cama y, cuando el rey despierta, la ve a ella³; no le gusta, pero se siente obligado a desposarla, porque así lo dicta el encantamiento. De nuevo, la princesa se encuentra en dificultades. La esclava la presenta como una de sus damas para que permanezca en la corte y, en una ocasión en la que el rey sale de viaje, tiene la oportunidad de pedir un presente: elige una piedra dura y un ramito de amargura. Al comprarlo, el rey descubre que tales objetos sirven para los que «están cansados de la vida y quieren morir» (134) y, por eso, una vez entregados y lleno de curiosidad, decide escuchar tras la puerta de la princesa. En el diálogo que la doncella mantiene con la piedra mágica, descubre la verdad, lo que lo lleva a decidir casarse con ella y matar a la esclava mentirosa.

Este es el argumento del relato que presenta Rodríguez Almodóvar en una versión poco adornada literariamente en la que lo fundamental, según señala, era «elaborar unos textos de fácil lectura donde aparecieran completos los cuentos populares», para lo que hacía falta «confrontar todas las versiones disponibles» en un trabajo que califica como «restauración» para «fijar un texto» (2015: 40); es decir, se trata de un trabajo de arqueología literaria, más que de embellecimiento, lo que lo aparta de las versiones de otros recopiladores.

3 Esto recuerda a «La Sirenita», de Andersen, cuento en el que el príncipe también se casa con la mujer que ve a su lado al despertar tras haber sido salvado del naufragio, aunque esta no haya sido realmente su salvadora.

De acuerdo con esta menor elaboración, el cuento conserva mejor los rasgos del cuento popular, según definición del propio Rodríguez Almodóvar: «El cuento popular hispánico es un relato de tradición oral relativamente corto [...], con un desarrollo argumental de intriga dividido por lo común en dos partes o secuencias (la segunda suele estar perdida) y perteneciente a un patrimonio colectivo que remite a la cultura indoeuropea» (2015: 31-32).

Igualmente, presenta las características del cuento maravilloso, dentro del que el estudioso lo encuadra, pues entra dentro de los cuentos que «poseen una estructura y otras características peculiares, bastante estables a lo largo de los siglos, y muy semejantes en todas las culturas donde se pueden recoger» (Rodríguez Almodóvar, 2015: 48). De acuerdo con esto, la estructura responde a la que propone Propp en *Morfología del cuento* (1928, 2018):

- I. Uno de los miembros de la familia se aleja del hogar;
- II. el héroe es objeto de una prohibición y la transgrede (en este caso, la prohibición está tan debilitada, que ni siquiera es una súplica por parte del padre: la princesa no recibe una prohibición explícita porque huye de su casa antes de que su padre pueda hacerlo).
- IX. Se divulga la noticia de la fechoría o de la carencia, alguien se dirige al héroe con una petición o una orden, se le envía o se le deja partir (de nuevo, no hay petición ni envío, sino que la princesa, por sí misma, decide ponerse en marcha para solucionar el encantamiento cuya causa no conocemos; la ausencia de bendición por parte de los padres hace que este caso ni siquiera pueda encajar en el IX.3 de Propp, en el que el héroe se va de su casa por propia iniciativa, pero recibe la bendición de sus padres).
- X. El héroe buscador decide actuar y
- XI. se va de casa.
- XII. El héroe es sometido a una prueba que le prepara para la recepción de un objeto o de un auxiliar mágico (podemos considerar que las noches que pasa en la casa del Sol, las Estrellas y el Aire son las pruebas a las que es sometida pues, en todos los casos, las ancianas madres que la reciben la alertan del peligro que corre hospedándose allí; sin embargo, de una casa va a otra hasta dar con la información sobre el palacio encantado y el acceso a él), de manera que
- XII. el héroe reacciona a la petición o supera la prueba,
- XV. el héroe es transportado, conducido o llevado cerca del lugar donde se encuentra el objeto de su búsqueda y
- XIX. el daño inicial es reparado o la carencia colmada.

Ahora bien, como hemos dicho, los cuentos maravillosos suelen tener dos partes. Con esta reparación terminaría la primera parte, en la que la princesa llega a esperar a que despierte el rey, y la segunda parte comenzaría cuando

- XXIV. un falso héroe (la esclava negra) hace valer pretensiones mentirosas. De nuevo, se propone al héroe una difícil tarea (ir a la corte como dama de honor e intentar suicidarse) que
- XVI. XXVI. es cumplida. A continuación,
- XVII. XVII. el héroe es reconocido y
- XXVII. XXVII. el falso héroe desenmascarado y
- XXX. XXX. castigado;
- XXXI. XXXI. Finalmente, el héroe se casa y asciende al trono (Propp, 2018: 38-85).

Hasta aquí he mantenido la nomenclatura que emplea Propp, pero lo primero que debe llamarnos la atención es la utilización sistemática del masculino al hablar del héroe. Podemos pensar que la obra es de una época en que no había sensibilización hacia el lenguaje inclusivo o considerar la utilización del masculino como género no marcado. Tal vez, sea una cuestión de la traducción al español. Sin embargo, hay más indicios de que el uso del masculino cuando habla del héroe sí implica que se refiere a un héroe varón, al menos, cuando se trata de un héroe-buscador o activo, frente al héroe-víctima que sí podría ser una mujer:

La partida del héroe buscador es [...] diferente de la del héroe víctima. Mientras que el primero tiene como objetivo una búsqueda, el segundo emprende sus pasos por un camino donde le esperan toda clase de aventuras, sí, pero sin haberse propuesto ninguna búsqueda. (...) si una *muchacha*⁴ es raptada y si el héroe parte en su busca, las personas que abandonan la casa son dos. Pero el camino que sigue el relato [...] es el del héroe buscador. Por el contrario, si se expulsa, por ejemplo, a una muchacha, y si nadie parte en su busca, el relato sigue las peripecias de la partida y las aventuras del héroe-víctima. (Propp, 2018: 53)

Es cierto que, en otro momento, al hablar del héroe víctima, el formalista ruso se refiere al joven o la muchacha, pero no se da la casuística de que aparezca en el cuento una heroína buscadora que vaya a liberar a un hombre. Por otro lado, cuando llega a la función número XXX y habla del matrimonio, Propp añade como explicación: «el héroe recibe conjuntamente mujer y reino» (2018: 83). Todo esto nos debería llevar a una nueva reflexión, ¿son machistas los cuentos o son machistas los lectores, los críticos y los recopiladores? Los cuentos, como tradición oral, van variando y modificándose con el tiempo y, como señala Pisanty (1995), cada narrador lo adapta a su situación de enunciación, por ello, las marcas sexistas no pueden considerarse inherentes al cuento, sino marcas culturales que han dejado los recopiladores y narradores de un momento dado.

Por otro lado, si nos fijamos en las características de los personajes, podemos ver que muchas generalizaciones que se han hecho acerca de los personajes femeninos y masculinos de las versiones de «La Bella durmiente» dejarían de ser válidos en el relato recogido por Rodríguez Almodóvar. Fernández afirma: «En Grimm, como en sus predecesores, el matrimonio es fuente de felicidad absoluta; la heroína es pasiva, virtuosa y bella y el redentor inexcusablemente masculino» (1998: 44). Sin embargo, parece que, en el momento en el que incorporamos a la ecuación los relatos en los que el durmiente es un hombre, tal teoría se desmonta. La misma Fernández destaca la valentía de nuestra princesa (1998: 16), pero, además, en este caso, el príncipe es el que actúa de manera pasiva (hombre-objeto) y es una mujer la que adopta el papel de redentora (heroína buscadora), tal como sucede en otros relatos de la tradición oral o en cuentos inspirados en ellos como los de Andersen, donde tanto la Sirenita, ya mencionada, como Gerda, en «La reina de las nieves», son heroínas buscadoras y activas mientras que los personajes masculinos responden al patrón de hombre-objeto citado con anterioridad. Lo mismo ocurre en lo que se refiere a la belleza. Fernández critica que, en la mayor parte de las versiones del cuento, entre los dones de las hadas, ocupa un lugar preeminente la belleza (1998: 49); es cierto y, seguramente, digno de crítica, pero esta simplificación de la persona no ocurre solo en el caso de las mujeres pues la misma cualidad es la que se destaca de nuestro príncipe y de muchos de los durmientes que veremos a continuación.

4 La cursiva es mía.

2.1. «El príncipe durmiente» en relación con otros y otras «durmientes»

El motivo de la princesa que duerme es conocido gracias a «La Bella durmiente», «Blancanieves», sus múltiples versiones y todos los estudios que se han hecho sobre ellas. Bettelheim explica así el sueño:

La adolescencia es un período de grandes y rápidas transformaciones, en el que se alternan etapas de total pasividad y letargo con épocas de enorme actividad. [...]

“La Bella durmiente” subraya la también necesaria, prolongada e intensa concentración en sí mismo. [...] parece razonable que un cuento de hadas, en el que se inicia un largo período de sopor al comenzar la pubertad, se haya hecho famoso durante tanto tiempo entre chicos y chicas. (Bettelheim, 2010: 303)

Más adelante, insiste:

Aquellos cuentos que, como “La Bella durmiente”, tienen por tema central la pasividad, hacen que el adolescente no se inquiete durante este periodo de inactividad: se da cuenta de que no permanecerá siempre en un aparente no hacer nada, aunque [...] parezca que este periodo de calma haya de durar más de cien años.

[...]

[E]l lenguaje simbólico de los cuentos pone de manifiesto que, después de haber recuperado las fuerzas por sí solo, el adolescente debe volver a ser él mismo. (Bettelheim, 2010: 304)

Esta idea coincide con la de otros especialistas, como Moraleda (1992) que también señalan que «el medio favorito [...] que emplea el adolescente en el descubrimiento de su yo es la introspección» (Moraleda, 1992: 258).

Por otro lado, el sueño-muerte en los cuentos y en los mitos se ha analizado en relación con el viaje de los héroes buscadores, entendidos como «cualquier ser humano consciente que se hace ciertas preguntas filosóficas-existenciales» (Peñarrubia, 2021: 45) y, en este caso, sería más bien «como un viaje de purificación a los infiernos, una especie de muerte en vida para los que la atraviesan» (Peñarrubia, 2021: 49). Según esta interpretación, el héroe o heroína volvería renacido y evolucionado: «El héroe ha muerto en cuanto a hombre moderno; pero como hombre eterno- perfecto, no específico, universal- ha vuelto a nacer. Su segunda tarea y hazaña formal ha de ser [...] volver a nosotros, transfigurado y enseñar las lecciones que ha aprendido sobre la renovación de la vida» (Campbell, 1959: 19). Esta interpretación, sin embargo, se refiere a héroes activos y buscadores que no se asemejan a los héroes pasivos u objeto que encontramos en las y los bellos durmientes.

Por su parte, Bucay en *Cuentos clásicos para conocerte mejor* (2017), funde las dos ideas (el paso a la madurez y el punto de inflexión hacia una nueva etapa) y explica el sueño de las «jóvenes muchachas [...] a las que siempre les falta aprender a valerse por sí mismas» (Bucay, 2017: 194) en los siguientes términos:

Podríamos pensar [...] que en todos estos cuentos son ellas, en realidad, las que van al encuentro de su destino transitoriamente cruel. [...] Como si supieran que para ser adultas es inevitable irse, explorar, y sufrir o morir para, por fin, volver siendo mujer. [...] Este despertar pertenece a ese tiempo de la vida de las personas que yo he llamado “cambio de plano”. Una

experiencia por la que todos pasamos varias veces en nuestras vidas y que significa, irremediablemente, dejar atrás algunas cosas para abrirse a otras que aparecerán más adelante. (Bucay, 2017: 195)

Por otro lado, Shuli Barzilai (2015) analiza la versión medieval de «La bella durmiente» que aparece en el romance en prosa francesa *Perceforest*. Esta versión es más cercana a la que encontramos en el *Pentameron* de Basile, pues de nuevo aparece la violación de la durmiente, pero, como señala Barzilai, el código moral medieval y la ley de caballería obligan a que en el romance se trate de justificar a Troylus, al que se le atribuye una relación previa con Zellandine y cuya acción obedece a los designios de Venus para romper el encantamiento de la durmiente. En este contexto, el sueño se interpreta desde el punto de vista de lo que es para el hombre y de lo que es para la mujer. En cuanto a los hombres, la estudiosa recoge la cita de Francine Prose (1980) según la cual «It's men who have imagined this -that is, imagined other men capable of falling in love with...a living woman convincingly impersonating a dead one» (Prose, 2002, cit. en Barzilai, 2015: 65). Esta afirmación, no obstante, parece acercarse más a los autores románticos, que ella misma cita a continuación, que con los arquetipos de los cuentos tradicionales.

Lo mismo ocurre con lo que se refiere a la explicación de lo que es el sueño para la mujer que la autora resume en una hipótesis triple: es un sueño tranquilo en el que no hay que hacer nada (ni cocinar, ni limpiar, ni cuidar); la violación (el acto sexual), el embarazo y el parto tienen lugar «en ausencia», por lo que se evita enfrentarse a algo que potencialmente puede asustar; y, por último, implica el cumplimiento del deseo de ser el objeto de deseo de otro (Barzilai, 2015: 65-66). Todas estas explicaciones tienen sentido y podrían funcionar cuando la durmiente es una mujer y cuando se produce lo que denomina «sueño productivo», es decir, un sueño del que se despierta convertida en madre. Sin embargo, en el momento en que el que intentamos extrapolar esta explicación al arquetipo de durmiente y la bella que duerme se convierte en el bello que duerme, la explicación deja de tener validez. No obstante, si nos fijamos bien, esta triple hipótesis también entraría dentro de la transformación, del cambio de plano, del pasar a la madurez, más general, que hemos visto en los autores citados previamente. Está claro que el periodo de introspección de la adolescencia pasa por la calma y el no hacer nada, que señala la autora, y también parece fácil pensar que ese despertar siendo madre implica un cambio evolutivo en la persona.

Así pues, de acuerdo con todo esto, parece que el significado del sueño según Bettelheim, Campbell, Peñarrubia, Bucay y Barzilai, de algún modo, tiene que ver con la transición y la evolución, por lo que el mensaje estaría dirigido tanto a hombres como a mujeres, y, como señala Bettelheim, la idea de que el intento de ser uno mismo o la lucha contra la dependencia infantil se describa de manera diferente para niños y para niñas es solo consecuencia de los estereotipos sexuales (2010: 305)⁵, es decir, es algo que recopiladores, adaptadores, crítica y lectores han vertido sobre el cuento pero que, originariamente, no estaba en él. Por eso, es necesario recuperar no solo a las bellas durmientes, sino también a los bellos durmientes, como haremos a continuación. Lo que se ofrece es una muestra que no pretende ser exhaustiva. Evidentemente, existirán muchos más ejemplos entre los miles de

5 Ya hemos comentado que parte de la crítica feminista no acepta esta lectura, pero me parece importante recoger esta visión que sí comparto y que hace que reescrituras del siglo XXI, como la de Vallvey (2018), en la que se cambian los roles, sí mantengan la estructura.

cuentos que se conocen, pero, de alguna manera, estas muestras permitirán descubrir otros modelos masculinos y femeninos y otra forma de asignar los roles genéricos en narraciones tradicionales.

Dos de los primeros durmientes que encontramos figuran dentro de la mitología clásica: Endimión y Cupido, dentro del mito de «El Amor y Psique». Es necesario aclarar que los mitos no son igual que los cuentos y que, como señala Bettelheim (2010: 53), existen diferencias inherentes, como el hecho de que estén protagonizados por dioses (lo que impide toda identificación del lector o lectora humano), que se refieran a hechos grandiosos, y que habitualmente tengan un final trágico que los aparta del valor ejemplarizante y tranquilizador de los cuentos. No obstante, la relación entre el cuento y el mito existe y es innegable. Rodríguez Almodóvar (2015: 56) plantea la disyuntiva de si los mitos antiguos dieron origen al cuento maravilloso al debilitarse o si ambas formas comparten un fondo narrativo común derivado de prácticas rituales o religiones arcaicas, pero lo que queda claro es que las concomitancias son evidentes.

La historia de Endimión tiene varias versiones,⁶ pero la más conocida cuenta cómo la Luna, impresionada por la belleza de Endimión, pidió a Júpiter que lo durmiera eternamente para poder besarlo cada noche. En el esolío Ap. Rh. IV 57 aparecen múltiples citas sobre el sueño de Endimión y sus posibles causas, así como del amor que Luna (o Selene) le profesaba. No obstante, no es necesario llegar a tales precisiones para entender la relación del mito con el tema que nos ocupa: igual que Endimión, nuestro rey duerme e, igual que la Luna, nuestra princesa vela el sueño del durmiente. Además, ambos personajes masculinos destacan por su belleza y por su papel pasivo de hombres-objeto, y tanto la Luna, que también se identifica con la diosa cazadora Diana, como nuestra princesa se caracterizan por ser mujeres fuertes y activas, es decir, lo que podríamos definir como heroínas buscadoras.

Por otro lado, encontramos la historia de «Amor y Psique», mito que aparece recogido por Apuleyo en *El asno de oro* y que, según Cuatrecasas, «es un cuento genuino, con todos los elementos populares propios de un cuento» (1996: 18). A pesar de la popularidad de la escena, tantas veces plasmada en el arte, del dios Cupido durmiente observado de manera ilícita por su esposa, el momento en el que el amante duerme mientras la amada lo vela es un breve pasaje de la historia. Además, la finalidad de esta vigilancia es distinta a la de las historias que venimos estudiando, pues Psique no va a despertar a Cupido de ningún encantamiento ni lo cuida durante el sueño, sino que lo observa con curiosidad, lo herirá con aceite al acercarse y esto traerá una serie de desgracias. Sí coincide, sin embargo, en otros elementos, como la belleza que caracteriza al dios y llena de deseo a la esposa, o parte de la caracterización de Psique. Si bien es cierto que algunas de las características de la humana, como su sobrenatural belleza, mantienen rasgos estereotípicos, sí coincide con las otras heroínas en su actividad, especialmente en la segunda parte de la historia, en la que, tras haber caído en la trampa de sus envidiosas hermanas, Psique es abandonada por su esposo. Entonces, el personaje femenino evoluciona y, de la ingenuidad e inocencia iniciales, del carácter «influcible» (Apuleyo, 1996: 141), pasa a ser una mujer resolutiva que, por sí misma, se venga de sus hermanas y emprende un peregrinaje que la lleva a entregarse a Venus y a aceptar todos los castigos y pruebas de esta para demostrar que tiene «ánimo valeroso y singular prudencia» (1996: 163); llega, incluso, a ser calificada por la diosa como «gran y notable bruja» (165) cuando es capaz de superar las pruebas a las que es sometida, asimilándose así a uno de los personajes fundamentales de los cuentos tradicionales, tal como ha estudiado García Carcedo (2020). Así pues, si no podemos hablar de un personaje femenino

6 Fernández San Emeterio recoge todas estas variantes en su tesis doctoral.

que rompa los estereotipos y se salve a sí misma o a los demás, si encontramos ciertos rasgos comunes con el relato o arquetipo que nos ocupa.

Ya fuera de los mitos y dentro de los cuentos, Piñeiro (2009) señala cómo en una de las primeras recopilaciones de cuentos conocidas, *El Pentamerón*, de Giambattista Basile (1634), los cincuenta relatos están enmarcados dentro de la historia de Zoza, una princesa que no consigue reírse y que, cuando lo hace, lo hace de una bruja que, como castigo, la condena a casarse con un príncipe durmiente, Taddeo, que solo se despertará al ser bañado por las lágrimas de Zoza. Una vez más, la relación está clara en lo que se refiere al príncipe que duerme y la princesa que vela su sueño, con la diferencia de que, en este caso, la acción de la princesa es determinante para que el príncipe despierte, mientras que, en el caso de nuestro cuento, la mera presencia de la princesa hará que despierte y permanezca despierto.

Así mismo, Carter, en su antología de *Cuentos de Hadas* (2005, 2016), recoge una versión de Surinam de «El príncipe durmiente», con este mismo título, muy semejante a la que analizamos; de hecho, parece que se trata del mismo cuento o del mismo arquetipo, pero difiere en un par de detalles que resultan relevantes. En primer lugar, se obvia toda la primera parte del cuento en la que la princesa debe peregrinar, pasar por la casa del Sol, las Estrellas y el Aire y aplacar a los leones que guardan el castillo; simplemente aparece en el palacio del príncipe durmiente sin que haber llegado hasta él haya entrañado ninguna dificultad. Allí, el ritual para despertarlo no pasa por la espera, sino por abanicarlo, darle un beso y salpicar con agua los palos que hay en la habitación (reside ahí el papel activo de la princesa). Igual que en nuestra versión, la princesa es engañada, no por una esclava negra que ella misma ha traído a palacio, sino por una anciana bruja que aparece de pronto. Una vez más, cuando el príncipe despierta y desposa a la anciana, la princesa es llevada a palacio para servir y, de nuevo, el embuste se descubrirá cuando se escuche a la joven hablar con los objetos en su habitación.

La diferencia, esta vez, estriba en que no son objetos que el príncipe le haya regalado, sino de una muñeca negra y una cuchilla que ella ya lleva desde que sale de casa. Así mismo, será un soldado quien la escuche por casualidad y alerte al príncipe que, tras convocar un juicio del que sale vencedora la princesa, sentenciará a muerte a la anciana embaucadora. De todo esto podemos deducir que la estructura se simplifica y se eliminan varias funciones, lo cual no altera el significado del cuento. Por otro lado, en lo que atañe a los personajes, la princesa de la versión de Surinam, siendo activa, no ha de superar tantas pruebas como la de la versión hispánica y tampoco se explicita que se escape de su casa para evitar la prohibición paterna. Igualmente, el príncipe que, en la versión hispánica, una vez despierto, adquiriría algo de protagonismo, en la versión recogida por Carter no hace nada más que dejarse llevar, y apenas escuchamos su voz al final de relato, cuando, alertado por el militar, espía a la princesa y decide convocar el juicio del que sale la decisión de creer a la joven y matar a la anciana (ni siquiera toma él esa determinación). Se ve, pues, que los personajes son mucho menos activos, especialmente el príncipe que pierde todo atisbo de voluntad e iniciativa.

En cuanto a las Bellas durmientes, existen múltiples versiones. Las tres más conocidas, las que Fernández (1998) considera las versiones «clásicas», son la de «Sol, Luna y Talía», recogida en *El Pentamerón* de Basile (1634), la de Perrault (1697), y la de los hermanos Grimm (1812).

Para empezar, hemos de señalar que las versiones de Basile y de Perrault mantienen la estructura en dos partes, una primera en la que la princesa es maldita y debe dormir cien años, y una segunda que comienza cuando se casa y en la que, o bien la esposa del rey que la despertó, en la versión de Basile, o bien la madre del príncipe con quien se desposó, en la de Perrault, intentan matarla a ella y a sus hijos, situación de la que será salvada por el rey y el príncipe respectivamente. La división

en las dos partes es un elemento compartido con el cuento que estudiamos, lo que prueba una mayor cercanía a la estructura inicial; sin embargo, si bien la primera parte tiene elementos semejantes en lo que se refiere al sueño, la segunda no tiene tanta relación en los dos cuentos, ya que, en el caso de las dos bellas durmientes, el rey/príncipe que apenas había hecho nada en la primera parte, se convierte, en la segunda, en protagonista y en héroe buscador (según la terminología de Propp) que debe salvar a la princesa (ya salvada una primera vez por un criado de género masculino). Por el contrario, en el caso que estudiamos, la heroína buscadora sigue siendo la princesa, que cumple con las funciones de ser reconocida y desenmascarar a la falsa heroína. Sí comparten, sin embargo, el motivo de la rivalidad femenina que, en los tres cuentos cobra especial relevancia en la segunda parte del relato y que en los tres casos surge por el deseo de posesión del hombre, ya sea como hijo ya sea como marido. En esta ocasión, se cumpliría la tesis de Domínguez (2018) según la cual el enfrentamiento entre mujeres es determinante en el argumento del cuento, pero es interesante observar que, en los casos que nos ocupan, el enfrentamiento no proviene de envidias relacionadas con la belleza o la posición en el hogar (como ocurre en «Blancanieves» o «Cenicienta»), sino que el hombre se convierte en un objeto por el que pelear entre suegra y nuera, entre primera y segunda esposa o entre princesa y esclava suplantadora. No obstante, como señalaba antes, en los dos cuentos en los que son ellas las durmientes el hombre-objeto da un giro para convertirse en salvador, mientras que en las dos versiones de «El príncipe durmiente» será la princesa la que tome la iniciativa.

Si nos centramos en las primeras partes, que parecen guardar mayores semejanzas, podemos comprobar cómo se repiten las funciones, pero el reparto de personajes difiere. En el caso de los héroes o heroínas, en todas las versiones es una mujer el personaje principal, con la diferencia de que en las versiones de «La Bella durmiente» es una heroína víctima, mientras que en «El Príncipe durmiente», aunque el título mencione al varón, la princesa protagonista es una heroína buscadora. Si recordamos las palabras de Propp, veremos que el camino que siga el relato (el punto de vista o perspectiva) es importante para determinar quién es el héroe: «el camino que sigue el relato [...] es el del héroe buscador» (Propp, 2018: 83). De acuerdo con esta premisa, en los textos que analizamos, las heroínas son las mujeres, pero hay una diferencia. En el caso de las bellas durmientes, estas no salen a buscar nada, pero el héroe tampoco sale a buscarlas con mucho afán y no realiza ninguna prueba o proeza para rescatarlas; en ningún momento vemos la historia desde sus ojos o seguimos su camino,⁷ por lo que el príncipe o rey no puede considerarse héroe, al menos en esta primera parte del relato. Por el contrario, en el caso de «El príncipe durmiente», aunque la protagonista no aparezca en el título, es ella la que impone el punto de vista, pero también es ella la que sale de casa, la que supera pruebas, la que hace que se despierte el príncipe, la que es suplantada y reconocida.

Por otro lado, en todos los casos, el adversario es una adversaria, ya sea la madre/esposa del príncipe/rey que desea matar a la princesa, ya sea la madre del durmiente que la pone a prueba (como Juno), la falsa heroína (caso de la esclava negra o la vieja bruja) o la bruja que hechiza a la princesa por reírse de ella, en el *Pentamerón*.

Como señalamos, este sería un estereotipo de género que sí se cumple, pero también es cierto que en las mujeres que se enfrentan entre sí encontramos caracteres de mujeres fuertes y activas que se alejan de los estereotipos de mujer angelical y pasiva.

7 Me estoy centrando en las versiones literarias, ya que la versión cinematográfica introduce funciones que no estaban en los cuentos y que convierten al príncipe Felipe (que, además, tiene nombre) en un héroe buscador, al que se le donan objetos mágicos y que debe enfrentarse a la adversaria Maléfica, antes de conseguir despertar con un beso (de manera activa) a la princesa Aurora.

Otro elemento común es el hecho de que en todos los casos (salvo en «Sol, Luna y Talía» y «Amor y Psique», cuyas estructuras varían notablemente) el o la que duerme se despierta solo al cabo de un tiempo: cien años en las bellas durmientes, y ciclos de un año en el caso del príncipe durmiente, que, si no encuentra a nadie a su lado, seguirá durmiendo. Así, la interpretación del sueño como la etapa de la adolescencia cobra sentido, pues se trata de un proceso interno en el que, si bien se puede recibir alguna ayuda externa, finalmente depende únicamente de los tiempos de cada persona.

También es interesante, especialmente si tenemos en cuenta la importancia que le ha dado la crítica feminista al tema, la forma en que se representa el matrimonio. Torres y Palomo (2016) establecen como rasgo recurrente en los personajes femeninos de la LIJ las funciones de ser salvadas y de tener como finalidad el matrimonio y Fernández (1998), por su parte, recoge la idea de Beauvoir de que en los cuentos se transmite a la mujer que «para ser dichosa, hay que ser amada» (en Fernández, 1998: 57). Tal como se transmite, parece que la mujer debe adoptar siempre el papel pasivo de «ser» amada, «ser» elegida y «ser» salvada, sin tener la capacidad de amar, elegir o salvar. Sin embargo, en el análisis de los cuentos que estamos trabajando veremos que es precisamente el príncipe durmiente el que más pasivo se muestra al enfrentarse al matrimonio. En este caso, nos centraremos en las dos versiones más conocidas de «La Bella durmiente» (Perrault y Grimm)⁸ y en «El príncipe durmiente». En los dos primeros casos, parece insinuarse que el enamoramiento es mutuo y ella no se ve forzada a ninguna unión. Cuando pasan los cien años, la princesa se despierta y todas las barreras y espinos que la mantenían aislada caen, de manera que el príncipe puede acercarse de forma natural. De este modo, en la versión de Perrault leemos:

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

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

El Príncipe, encantado de aquellas palabras y más aún del modo de decirlas, le aseguró que la quería más que a sí mismo. (1983: 105)

Tras esta hermosa escena de amor (en la que no hay ningún beso robado), los enamorados pasan varias horas hablando y cenan con música de violines y oboes antes de casarse en la capilla del palacio.

Por su parte, en «La Bella durmiente» de los hermanos Grimm, donde el príncipe muestra algo más de resolución y cierto interés por llegar a la princesa (aunque para ello no tenga que pasar ninguna prueba), leemos:

A todo esto, habían transcurrido los cien años justos fijados por el hada duodécima y llegado el día en que Rosa Silvestre debía despertar.

[...]

8 La versión de «Sol, Luna y Talía» no es válida pues no hay matrimonio y el acto sexual se realiza mientras ella duerme en lo que consideráramos una violación más allá del significado profundo que se quiera transmitir al hacer a los hijos agentes del despertar de la madre.

casi inconscientemente se inclinó y la besó. Apenas la habían tocado sus labios, cuando Rosa Silvestre abrió los ojos y le miró cariñosamente. Después, dándose las manos, bajaron a los salones del palacio [...].

De allí a poco, se celebró la boda del Príncipe con Rosa Silvestre. (Grimm, 2013: 30-31)

Una vez más, el despertar se produce cuando ha transcurrido el tiempo necesario y el enamoramiento es mutuo.

Podemos decir que, en ambos casos, la princesa tiene voluntad y esa voluntad se cumple a la hora de casarse. Veamos ahora qué pasa en «El príncipe durmiente»:

Entretanto, la negra se había sentado en una silla; dieron las doce de la noche y el rey se despertó; tendió la mano hacia la silla y, tocando a la negra, dijo:

—[...]Tú has velado mi sueño y tienes que ser mi mujer.

La negra, al oír esto, no cabía en sí de gozo, el rey se sentó en el lecho y, al ver a la negra, se disgustó mucho, pero como tenía que cumplir lo del encanto se resignó con su suerte. (Rodríguez Almodóvar, 2015: 133)

Aquí no hay amor, el matrimonio viene impuesto para ambos personajes y se acepta. Ni siquiera hay una escena de amor cuando descubre quién es la verdadera heroína:

—No morirás, porque, si fuiste tú la que velaste mi sueño y solo engañada faltaste un momento, tú eres mi verdadera esposa y no la pícaro negra.

Entonces mandaron matar a la esclava negra y se casaron. (Rodríguez Almodóvar, 2015, p.135)

Visto así, y retomando la cita de Secreto sobre los hombres-objeto, parece que el Príncipe puede asemejarse más a un objeto carente de voluntad que las princesas, que no solo aceptan sino que, en el caso de Perrault, toman la iniciativa.

3. Conclusiones

Con todo lo visto hasta aquí, parece que podemos concluir que el arquetipo del durmiente puede aparecer encarnado en personajes femeninos y masculinos y que, si aceptamos el significado profundo del sueño que proponen autores como Bettelheim, Campbell, Peñarrunia o Bucay, este se mantiene tanto si el héroe es un hombre como si la heroína es una mujer.

Asimismo, el análisis realizado a las dos versiones más conocidas de «La Bella durmiente» (Perrault y Grimm) y a «El príncipe durmiente» nos permite extraer una serie de conclusiones relacionadas con los parámetros que una parte de la crítica feminista ha establecido para determinar si una obra es o no sexista. En concreto, seguimos a Orquín (1989), que habla del número de protagonistas mujeres y niñas, y recoge del manual de Mc Graw-Hill la relevancia del papel activo de las niñas protagonistas; a Barragán (1989), que insiste en la asignación de roles y la dependencia de la mujer; a Turín (1989), que añade la presencia de títulos en femenino, y a Colomer (1994), que apunta el reparto de los roles centrales y subsidiarios, el sexo de los adversarios, y las características relacionadas con el carácter.

De acuerdo con esto, en primer lugar, podemos decir que, a pesar de que dos de los cuentos (las versiones de la «Bella durmiente» de Perrault y los Grimm) tengan el nombre de la mujer en el

título y uno («El príncipe durmiente») no lo tenga, es este último caso el que resulta menos sexista y el que rompe de manera más clara los estereotipos de género.

En segundo lugar, en lo que se refiere a los personajes femeninos, podemos afirmar que, en los tres textos, la heroína es una mujer. En las dos versiones de «La Bella durmiente», se trata de heroínas víctimas y, en el caso de «El Príncipe durmiente», de una heroína buscadora que no necesita envío explícito ni permiso de sus padres, sino que emprende la aventura por sí misma y se escapa de casa sin decir nada. Además, en cualquiera de las tres versiones, al menos en la primera parte del relato, las princesas no necesitan la acción del príncipe, puesto que despiertan cuando ha llegado su hora y coincide con el hecho de que se permita el acceso al hombre. Por el contrario, el príncipe durmiente sí necesita a una mujer que esté a su lado y, para ello, la princesa debe atravesar una serie de obstáculos que los príncipes no deben sortear en las otras versiones.

En otro orden de cosas, en los tres casos, las villanas prueban que el mal aparece personificado en mujeres fuertes con capacidad de mando. Es cierto que la rivalidad entre mujeres responde a uno de los estereotipos de género más criticado, pero la creación de personajes femeninos buenos y malos con la misma fuerza también contribuye a la diversificación de los modelos de mujer, con lo que quedaría ampliado el repertorio de personajes femeninos más allá de las mujeres que señala Heuscher y que representan únicamente «modesty, tolerance, compassion, humility, gentleness, and kindness» (Heuscher, 1963: 100, cit. en Fernández, 1998: 55). Asimismo, a diferencia de lo que ocurre en la versión del cuento de los hermanos Grimm, las primera mujer en Basile, la madre ogresa de Perrault y la esclava en «El príncipe durmiente», según Cashdan (2017), serían la representación del personaje de la bruja que, superando la interpretación literal de los cuentos que nos haría hablar de una veta misógina, estarían personificando algo que vive en los recodos de nuestra mente: las fuerzas del mal que se enfrentan a las fuerzas del bien dentro de cada uno y que también nos remite al desdoblamiento de los arquetipos del que hablamos al principio en la interpretación de los cuentos de Birkhäuser-Oeri.

Por su parte, en lo que se refiere a los personajes masculinos, tampoco encontramos modelos como los que la crítica ha denunciado. En esta ocasión, hallamos hombres que se caracterizan por la belleza, que son poco activos y que, tal como señala Fernández en relación a la Bella durmiente, se rodean «de un aura de atractivo en el momento en que se halla[n] completamente desposeid[os] de toda su fuerza y de cualquier poder» (Fernández, 1998: 57), es decir, hombres-objeto que solo cumplen una función narrativa. También en relación a los personajes, Fernández recoge la idea de Cixous según la cual los viajes de los hombres y de las mujeres son diferentes dado que los que realizan los héroes implican desplazamiento por el espacio mientras que los de ellas son metafóricos (Fernández, 1998: 63); sin embargo, en nuestro cuento, hemos visto que el único caso en que hay un desplazamiento real es el de la princesa de «El príncipe durmiente».

Por otro lado, en lo tocante al matrimonio, si bien es cierto que en todos los casos se produce de acuerdo con la teoría de Bettelheim, según la cual «lo único que puede ayudarnos a obtener un estímulo a partir de los estrechos límites de nuestra existencia en este mundo es la formación de un vínculo realmente satisfactorio con otra persona» (2010: 18), en las dos versiones más conocidas de «La Bella durmiente», ella no solo accede, sino que toma la iniciativa en la unión, mientras que, en «El príncipe durmiente», él es un ser pasivo que acepta su suerte sin mostrar voluntad ni agrado.

Así pues, parece que la ampliación del corpus de cuentos que conocemos no solo permite descubrir otros modelos y otras versiones, sino que facilita llegar al mensaje que originariamente el cuento trataba de transmitir y limpiarlo de los marcadores culturales que, a veces, producen rechazo.

La tradición oral está viva y, por ello, como señala Pisanty, puede modificarse y se impregna de los valores que cada uno de los recopiladores o narradores ha querido dejar en ella. «Todas [las historias] han sido modificadas según lo que el narrador pensaba era de interés para los oyentes, según sus propias inquietudes y según los problemas concretos de su época» (Ramírez, 2014: 204), y según los modelos morales y éticos de cada época, como muestra el que ya en 1846 Jacob Grimm aconsejase al traductor al alemán de Basile que eliminase todo lo que pudiese «ofender» porque «las inflexiones que hoy nos parecen vulgares, incluso cuando se corresponden exactamente con el italiano original, se han vuelto más duras y crudas para nuestros oídos porque tenemos otros estándares de decencia» (cit. en Barzilai, 2015: 63). Sin embargo, bajo los diferentes ropajes, bajo la diferente personificación de las funciones del cuento, más allá de los estereotipos o el sexismo presente en algunas versiones, el mensaje profundo del cuento sigue transmitiendo saberes ancestrales cuya vigencia permanece hoy día. Es necesario releer y reescribir, pero las versiones de autores y autoras actuales de los cuentos tradicionales, a pesar de su mérito literario, no pueden transmitir el saber milenario de los cuentos tradicionales.

Por eso, además de releer, reescribir y reciclar (que también hace falta) es necesario seguir buscando entre esos miles de cuentos aquellos que rompen estereotipos y presentan a las mujeres fuertes y sabias que han existido a lo largo de la historia; es necesario buscar entre los millones de cuentos tradicionales que están a nuestra disposición aquellos, quizá menos conocidos y, por ello, menos impregnados de valores decimonónicos, cuyas heroínas son heroínas buscadoras que tienen los mismos valores que hoy defendemos. Está claro que es necesario diversificar los modelos de masculinidad y feminidad que ofrecemos a nuestros niños y niñas, tal como señala Bronwyn Davies (1989), pero estos modelos alternativos también aparecen en algunos cuentos tradicionales que, además, contienen la sabiduría de todas las generaciones que nos han precedido.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Apuleyo, L. (1996). *El asno de oro*. Colección Austral. Espasa Calpe.
- Barragán Medero, F. (1989). Conocimiento social, sexismo y literatura infantil. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 2(11), 8-12.
- Barzilai, S. (2015). While Beauty Sleeps: The Poetics of Male Violence in Perceforest and Almodóvar's Talk to Her, en Tatar ed., *The Cambridge Companion to Fairy Tales*, 60-78.
- Basile, G. (2019). *Pentamerón. El cuento de los cuentos*. Siruela.
- Bettelheim, B. (2010). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Ruth Zauner. Ares y Mares.
- Birkhäuser-Oeri, S. (2010). *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*. Trad. Ruth Zauner. Turner Publicaciones.
- Bucay, J. (2017). *Cuentos para conocerte mejor*. Espasa.
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*. Trad. Luisa Josefina Hernández. Fondo de Cultura Económica.
- Carter, Á. (2016). *Cuentos de hadas*. Trad. Consuelo Rubio. Impedimenta.
- Cashdan, S. (2017). *La bruja debe morir: de qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*. Debate.
- Ceballos, I. (2016). *Iniciación literaria en Educación infantil*. Universidad de La Rioja.
- Colomer, T. (1994). A favor de las niñas. El sexismo en la literatura infantil. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 57(7), 7-24.
- Davies, B. (1994). *Sapos y culebras y cuentos feministas: Los niños de preescolar y el*

- género (Vol. 16). Universitat de València.
- Domínguez García, B. (2018). *Hadas y brujas, la reescritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en habla inglesa*. Universidad de Huelva Publicaciones.
- Fernández Rodríguez, C. (1998). *La Bella Durmiente a través de la historia*. Universidad de Oviedo.
- Fernández San Emeterio, G. (2004). *El mito de Endimión en las literaturas española y portuguesa de los siglos de Oro*. Tesis doctoral dirigida por Antonio Prieto y Álvaro Alonso, defendida el 20 de mayo de 2004.
- García Carcedo, P. (2020). *Entre brujas y dragones. Travesía comparativa por los cuentos tradicionales del mundo*. Verbum.
- Grimm, J. & Grimm, W. (2013). *Cuentos de Grimm*. Trad. María Luz Morales. Editorial Juventud.
- Heuscher, J. E. (1963). A Psychiatric Study of Fairy Tales: Their Origin. *Meaning and Usefulness*. Charles C Thomas Pub Ltd
- Juliano, D. (1992). *El juego de las astucias. Mujer y construcción de modelos sociales alternativos*. Cuadernos Inacabados.
- Moraleda, M. (1992). *Psicología del desarrollo. Infancia, adolescencia, madurez y senectud*. Editorial Boixareu Universitaria.
- Morera Lianez, L. & del Río, C. (2012). *Thrice Upon a Time: Feminist, Postfeminist and Lesbian Revisions of Fairy Tales: Anne Sexton, Angela Carter and Emma Donoghue*. Universidad de Zaragoza.
- Orquín, F. (1989). La nueva imagen de la mujer. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 2(11), 14-19.
- Perrault, C. (1983). *Cuentos de antaño*. Trad. Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual. Ediciones Generales Anaya.
- Peñarrubia, F. (2021). *Las cuatro caras del héroe. Creatividad y simbología para viajeros del conocimiento*. Arzalia Ediciones.
- Pinkola Estés, C. (2012). *Mujeres que corren con lobos*. B de bolsillo.
- Piñeiro Carballeda, A. (2009). La reescritura de "La Bella Durmiente" en The Infernal Desire Machines of Doctor Hoffman, de Angela Carter. *Anuario de Letras Modernas*, 15, 169-177. <https://doi.org/10.22201/ffyl.01860526p.2010.15.653>
- Pisanty, V. (1995). *Cómo se lee un cuento popular*. Trad. Juan Carlos Gentile Vitale Instrumentos Paidós.
- Propp, V. (2018). *Morfología del cuento*. Trad. F. Díaz del Corral. Akal.
- Ramírez, N. (2014). La bella durmiente: análisis de algunas versiones tradicionales y sus reescrituras. *Revista de investigación en psicología*, 17(2), 203-213.
- Rodríguez Almodóvar, A. (2015). *Cuentos al amor de la lumbre*. Alianza Editorial.
- Secreto, C. (2013). Caperucita y la reescritura posmoderna: el camino de la anagnórisis. *Cuadernos del CILHA*, vol. 14, nº 19, 67-84.
- Torres Begines, C. & Palomo Montiel, E. (2016). De objeto de salvación a heroínas de su propia historia. La evolución de las princesas en la literatura infantil actual. *Didáctica: Lengua y Literatura*, 28, 285-306. <https://doi.org/10.5209/DIDA.54082>
- Turin, A. (1989). Hermosas, cariñosas y pacientes. *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 2(11), 24-27.
- Vallvey, Á. (2018). *Cuentos clásicos feministas*. Arzalia Ediciones.

