

María del Carmen Ferreira Boo

verinesa@yahoo.es

Universidad Santiago de Compostela

(Recibido 2 abril 2012/
Received 2nd April 2012)

(Aceptado 1 junio 2012/
Accepted 1st June 2012)

La reescritura de brujas y princesas en la literatura infantil y juvenil gallega del siglo XXI

*REWRITING OF WITCHES AND PRINCESSES
IN GALICIAN CHILDREN'S LITERATURE IN
THE XXI CENTURY*

Resumen

Se analizan los diferentes procedimientos empleados en la reescritura de los arquetipos de brujas y princesas de los cuentos de transmisión oral en diferentes obras de la Literatura Infantil y Juvenil gallega del siglo XXI, bien mediante la conservación de sus características o bien mediante la parodia, subversión, caricaturización o inversión de roles, adaptándose a la sociedad actual y reivindicando el papel activo de las mujeres y la igualdad de sexos. Se indican las constantes y variantes de estos personajes desde el hipotexto al hipertexto, en cuanto a sus características físicas y psíquicas, su función en la trama, su simbolismo y las referencias intertextuales, tanto a nivel textual como paratextual.

Palabras clave: reescritura, bruja, princesa, hipotexto, hipertexto.

Abstract

It discusses the different procedures used in the rewriting of the archetypes of witches and princesses of fairy tales and retold in different works of children's literature Galician twenty-first century, either by preserving their characteristics or by the parody, subversion, caricature or inversion of roles, adapting to society and claiming the active role of women and gender equality. It shows the constants and variations of these characters from the hypotext to hypertext, in their physical and psychological characteristics, their role in the plot, its symbolism and intertextual references, both textual and paratextual.

Key words: rewriting, witch, princess, hypotext, hypertext.

1. Acerca de la reescritura de los cuentos de transmisión oral en la Literatura Infantil y Juvenil

Los cuentos de transmisión oral, además de sus valores pedagógicos y psicológicos inherentes para el proceso de formación y aprendizaje del niño (Colomer, 1998; Bettelheim, 1992), tuvieron un papel relevante en la constitución, conformación y consolidación de la Literatura Infantil y Juvenil (vid. Bravo-Villasante, 1979; Tames, 1985; Cervera, 1991), por sus características temáticas, estructurales y estilísticas adecuadas a la infancia. De modo que la literatura de transmisión oral ha sido uno de

los pilares en la formación del sistema literario infantil y juvenil pues "toda esta actividade oral está na base da literatura infantil propiamente dita, é dicir, a literatura de autor, e será fonte continua de recreación e de adaptación por parte dos escritores" (Roig, 1996b: 96).

Su influencia en la Literatura Infantil y Juvenil ha sido tal que el cuento de transmisión oral ha servido de modelo a los escritores para elaborar fielmente cuentos literarios dirigidos a la infancia y la juventud pero, a partir de los años setenta, siguiendo las propuestas de Gianni Rodari en la *Grammatica della fantasia* (1973), se han modificado esos modelos literarios y se ha explotado su potencialidad intertextual, incidiendo sobre todo en el humor y la desmitificación de esos referentes compartidos, provocando que

los cuentos populares se han subvertido o se han convertido en un entramado para la confección de variantes más complejas o más próximas a las corrientes literarias actuales, (...) tanto sirven para reivindicar valores en auge -como el feminismo, por ejemplo-, como para abastecer de elementos tradicionales el juego desmitificador emprendido por la literatura infantil (Colomer, 1998: 185-186)

El empleo de las conexiones intertextuales como recurso y estrategia empleada por los escritores en la elaboración de nuevas adaptaciones, versiones y recreaciones a partir de textos anteriores ha provocado que, en ocasiones, se haya recurrido

a la manipulación (reelaboración, si se prefiere) colectiva, inconsciente y tácita de relatos y cuentos tradicionales con el fin de ajustarlos a nuevos criterios y escalas de valores, acordes con el sentir y con la evolución de los momentos históricos y sociales (Mendoza Fillola, 2001: 163).

2. El arquetipo de las brujas: de los cuentos de transmisión oral a la Literatura Infantil y Juvenil gallega del siglo XXI

En los cuentos de transmisión oral la figura femenina se representa desde una doble óptica: positiva, por medio de hadas o princesas, o negativa, por medio de la bruja. Vamos a apuntar las principales características de los arquetipos de la princesa y la bruja en los cuentos de la transmisión oral para después analizar obras de la Literatura Infantil y Juvenil gallega del siglo XXI que recuperan con diferentes finalidades estas imágenes femeninas, empleando diferentes procedimientos.

La bruja es un personaje simbólico que existe desde la antigüedad, a través de leyendas y cuentos tradicionales de todas las culturas. A partir de la época medieval se define como una mujer solitaria y heredera de la tradición secular que conocía los remedios naturales. Sus atributos físicos típicos son la apariencia de mujer vieja caracterizada por su fealdad, vestida con ropas oscuras y andrajosas, con olor rancio que habita en un lugar solitario y alejado de núcleos habitados debido a su rechazo social, como el bosque, la montaña u hondonada, en casas o cuevas misteriosas, acompañada de animales repulsivos que muestran pobreza y aislamiento.

A pesar de que el cristianismo condenó y persiguió con dureza la brujería, pues se le relacionaba con los ritos satánicos, las tradiciones paganas subsistieron en los cuentos tradicionales y, durante el siglo XVII, se fraguó la apariencia de la bruja asociada a lo feo, caracterizada por la vejez, suciedad, verrugas, vello y marcas en la piel.

Mientras que una parte de la crítica académica interpreta a la bruja como una manifestación de misoginia, otra cree que "no se debe tomar literalmente la figura de la bruja. No se trata de una

persona real, sino de una representación de las fuerzas psíquicas que operan en la psique del niño” (Cashdan, 2000: 31).

Si se analizan los cuentos actuales se puede constatar que conviven dos tipos de brujas: la tradicional, con apariencia aterradorante, y la de apariencia normal o atractiva con comportamiento humanizado (Valriu Llinás, 1998, 2007). En cuanto a los atributos específicos como la escoba voladora, remanente de la imagen estereotipada de la bruja, aparecen muchas veces desmitificados en los cuentos infantiles al recurrir a modernas escobas. Otros objetos como la marmita y el mortero, asociados al canibalismo, son motivos frecuentemente eliminados en los cuentos modernos. Las nuevas brujas viven en lugares limpios y luminosos con aspecto de laboratorio o casitas pequeñas y abigarradas y el poder más empleado es la transformación, que se aborda con una óptica cómica y desmitificadora, poniendo este poder en manos de brujas incompetentes que enredan las transformaciones.

La profesora e investigadora Caterina Valriu (1998; 2007) concluye que, según su caracterización, se pueden encontrar tres modelos básicos de brujas: la bruja estandarizada que simboliza la encarnación de las fuerzas del mal y que responde a los esquemas preestablecidos y popularizados; la bruja humanizada, personaje más estructurado con densidad psicológica, que aparece preferiblemente en los libros juveniles; y la bruja desmitificada mediante la comicidad con el rol trastocado y que en lugar de miedo da risa, en obras juveniles e infantiles de tono humorístico y desenfadado.

El empleo mayoritario de la figura de la bruja, presentándola de modo humorístico y amable en las obras de Literatura Infantil y Juvenil actual, ha generado una visión de este personaje en la que, como señala Beatriz Fernández Herrero (1997: 217-249), las brujas no dan miedo, son seres amables que prefieren practicar la bondad que usar maléficamente sus poderes y que emplean sus poderes para ayudar a las personas. Sus formas de presentación en la literatura infantil actual son variadas: la que identifica a las brujas con los problemas ecológicos de la actualidad; como personificación del mal, pero con apariencia de una mujer actual; como una mujer normal aunque con poderes mágicos y rarezas que ayuda a las personas; y, la más innovadora, que presenta una transvaloración (la bruja se convierte en la representante del bien, proponiendo valores que actualmente se presentan como deseables en la sociedad). En este último modelo abundan los casos de la bruja con apariencia de niña que aspira a ser bruja pero sin aceptar la maldad, sino esforzándose en hacer el bien.

Como se puede seguir por los *Informes de Literatura*¹ en la producción de Literatura Infantil y Juvenil gallega del siglo XXI² el personaje de la bruja se ha empleado sobre todo en situaciones humorísticas conseguidas a partir de la modernización, la desmitificación y la ruptura de estereotipos, parodiando su arquetipo en obras dirigidas sobre todo a un lector autónomo (de 6 a 11 años) que posee un intertexto lector ya desarrollado por las lecturas anteriores de cuentos de la transmisión oral sin subvertir y que le permiten identificar las relaciones intertextuales entre hipotexto e hipertexto.

En el álbum ilustrado *A bruxa regañadentes* (OOO, 2005), de Tina Meroto, incluido en la colección “O”, dirigida a niños de 3 a 7 años, y realizado a partir de un cuento tradicional, se establece una relación hipertextual con el cuento “Hansel y Gretel”, recogido por los hermanos Jakob

1 Único observatorio que se realiza en Galicia de y sobre Literatura en gallego, un proyecto de investigación, dirigido por Blanca-Ana Roig Rechou, realizado en el Centro Ramón Piñeiro para la Investigación en Humanidades y que se puede consultar en la página web www.cirp.es y también en los volúmenes publicados en CD-Rom.

2 Para este estudio no se han tenido en cuenta las obras de Literatura Infantil y Juvenil traducidas al gallego, solo las escritas originariamente en lengua gallega.

y Wilhelm Grimm, pues se realiza una reescritura protagonizada por tres hermanos que desobedecen las advertencias de su madre de que no se adentren en el bosque porque vive una bruja con dientes de hierro que come a los niños y que con los huesos hace la valla que rodea la casa. Los niños, desoyendo las advertencias de su madre, entran en el bosque, definido como enorme, oscuro y extraño, y la sensación de miedo se intensifica cuando se pierden en la profundidad boscosa. Los tres hermanos encuentran la casa de la bruja y se quedan a dormir pero el más pequeño no concilia el sueño y le pide por tres veces alimento, momento que aprovechan para huir. En la huida emplean los objetos mágicos de la bruja para escapar (una pastilla de jabón, un peine y un cuchillo). En la narrativa textual de este cuento solo se menciona una de las características de la bruja, que aparece denominada como vieja con dientes de hierro, por lo que se hace imprescindible acudir al discurso visual que ofrecen las ilustraciones de Maurizio A. C. Quarello para poder completar la visión de la bruja. En las ilustraciones destaca la expresividad de los personajes que presentan una estética gótica, muy en sintonía con la temática de la historia, conseguida mediante la combinación de colores matizados con el predominio de gamas de negros y grises. En la narrativa visual que propone Quarello la bruja aparece representada con sus atributos típicos (vejez, fealdad, barbilla, nariz y uñas muy afiladas, ropas oscuras y dientes de hierro con forma de sierra). En esta adaptación se emplea el arquetipo de la bruja estandarizada (Valriu, 2007), malvada que practica el canibalismo y vive en el bosque, porque se dirige a prelectores que todavía están en proceso de formación de su intertexto lector y todavía necesitan afianzar sus referentes literarios.

Carlos Mosteiro (Santo André de Xeve, Pontevedra, 1955) en *Unha bruxa ben rara* (Ediciones SM, 2006), Premio O Barco de Vapor 2006, juega con este personaje de la esfera de los agresores ya que, como se indica desde el título, se trata de una bruja que no se adscribe al arquetipo, caracterizada con debilidades y torpezas. Aunque su aspecto físico no delata su rareza pues se describe como fea, sin dientes, con escoba voladora de boj, verruga en la nariz, manos con terribles uñas, que viste harapos negros llenos de remiendos y sombrero viejo y descolorido de pico, el narrador deja claro desde el inicio del relato que hay cosas que no coinciden con su naturaleza



maléfica. Pues se informa al lector que no se conoce ninguna víctima de sus trastadas, maleficios, embrujos o mal de ojo, además de que conduce mal la escoba, tiene una carcajada que esconde cierta dulzura, nariz pequeña y voz suave. Por sus peculiaridades Raruxa ha sido desterrada por las "Valedoras de las Buenas Costumbres Brujas" al bosque de Benlaces, al incumplir ciertos puntos del "Decálogo Meigo" debido a una maldición familiar que les concedía belleza y bondad. Tampoco la descripción del bosque en donde vive Raruxa coincide con la que se ofrece en los cuentos de transmisión oral ya que es el lugar de reunión de los chiquillos de las aldeas para jugar al fútbol y burlarse de la bruja que, al tratar de asustarlos con hechizos, se pone más en ridículo pues no consigue hacer ningún hechizo al derecho. Pero aunque es objeto de burla de los chiquillos, éstos no dudan, con un acto de solidaridad, en rescatarla cuando Raruxa desaparece del bosque. Finalmente, Raruxa, la bruja más buena del mundo, montará una autoescuela para brujas.

Mosteiro juega con este personaje utilizando la parodia para su caracterización y el procedimiento de la inversión de roles, al cambiar la función de agresor, asumida en los cuentos de transmisión oral, por la de víctima, al ser perseguida en una "caza de brujas" de su propia especie. Hay que apuntar también la carga irónica de los antropónimos de las brujas, nombradas como Raruxa, Ferdinanda Papaxouvas, Recareda Malauva, Recesvinda Malapécora y Máxima Caradeporca, que acentúan la desmitificación, y el empleo del humor en las fórmulas de los hechizos: "Por Tralilirí, por Tralilirón/Vou facer que estouredes/E fagades booom!" (Mosteiro, 2006: 19).

Siguiendo a Valriu (2007), Raruxa pertenece al tercer tipo de bruja, es decir, aquella que está desmitificada por el procedimiento de la comicidad y la parodia (Genette, 1989), al mostrarla como un ser falto de capacidad de adaptación y poco competente en su oficio, que realiza por inercia.

La acción del relato se rompe con unas cartas de la madre de Raruxa, Felicidade Ben Rara, que permiten el cambio de la voz narradora. En estas cartas Felicidade habla de las peculiaridades de su familia, de la infancia, de su belleza, de la caída en un filtro de enamorar y de los problemas con las "Valedoras dos Bos Costumes Meigos" por no ser una bruja en condiciones. También se reproduce el *Decálogo meigo* en el que se indican sus deberes y obligaciones, se habla de su dieta y de los instrumentos de brujería.

Por lo tanto se realiza un juego intertextual que transforma al personaje de la bruja de los cuentos de transmisión oral para adaptarla a la sociedad e intereses de los niños, adquiriendo caracterizaciones diversas de modo que, como indican Perera y Ramón (2003: 519),

la mayoría de las brujas modernas no inspiran terror porque, o son buenas, o no consiguen que sus fechorías den resultado ya que su torpeza y su ingenuidad se lo impiden (...) El lector consigue descubrir a unas brujas caracterizadas con humor, con debilidades y torpezas comunes a todos los mortales, hasta nos podemos encontrar manuales de cómo llegar a ser brujas.

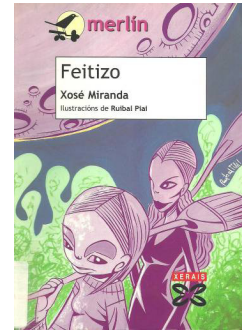
Por último en *Feitizo* (Edicións Xerais de Galicia, 2001), relato estructurado en trece conjuros, Xosé Miranda (Lugo, 1955) elabora el personaje de la bruja rompiendo con su arquetipo, pues ofrece mujeres bellas y presenta una familia de brujas totalmente socializada que vive en una casa limpia y ordenada. Marta es una bruja adolescente que lucha por defender sus derechos a tener una vida normal, propia de su edad. Xoana, su madre, es buena cristiana, da limosna, está afiliada a Manos Unidas, confiesa y comulga, amiga del cura y de las beatas, trabaja en una oficina pero asiste el sábado al Aquelarre. Xoana, que se define como muy guapa, alta, con grandes ojos, negros y brillantísimos, y sin una arruga, que siempre viste de negro riguroso intenta por todos los medios que su hija herede todas sus habilidades. Además se preocupa por estar bella pues en su tocador tiene cremas hidratantes, champús y acondicionadores, crema depilatoria, geles nutritivos y de limpieza facial, lápices de ojos y labios pero también ungüento de brujas (una pomada hecha con grasa de cerdo, polvo de rabo de lagartija, unto de sapo y huesos de difuntos molidos) que sirve para volar. Xoana tiene poderes de "mal de ojo" y sabe preparar filtros de enamorar. Y tampoco falta la presencia de la escoba mágica que barre sola y un cuarto cerrado en el que viven dos sapos grises, feos, repugnantes y babosos; una tortuga, las arañas y los *demachiños*³, ayudantes de las brujas. A su hija Marta se presenta con la rebeldía

3 Cuba, Reigosa y Miranda (1999: 98) los describen como demonios familiares, microscópicos, invisibles, errantes, aliados de las brujas, causantes de embrujos y enfermedades. Son los artifices de los ruidos inexplicables, de los fenómenos extraños, capaces de meterse en la comida o en la saliva para pasar adentro del cuerpo. La caja de demachiños la tienen las brujas con más poderes en casas protegidas por animales encantados.

generacional propia de la adolescencia que la hace enfrentarse a su madre, que no quiere que sea novia de Ricardo. Xoana empleará diferentes estrategias para sacarle la idea a su hija: le echará el mal de ojo a Ricardo, traerá a su sobrina Berta, etc. Pero Marta prepara un filtro mágico a su prima Berta con el que la transforma en una verdadera bruja con garras en las manos, la nariz ganchuda y fea, uñas largas y afiladas, pelos por las orejas, dedos retorcidos, voz ronca y masculina y dientes cariados.

Sin embargo aunque se actualiza el personaje de la bruja, dotándolo de características humanas, conserva elementos típicos que lo caracterizan: como la escoba mágica, que acabará por heredar los poderes ante la renuncia de Marta.

La humanización de Marta llegará hasta sus últimas consecuencias al conseguir casarse con Ricardo y renunciar a sus poderes mágicos. En este caso, Marta pertenece al segundo tipo de bruja establecido por Valriu (2007), la humanizada, pues se puede observar a lo largo de la narración su proceso de maduración y como evoluciona psicológicamente el personaje.



3. El arquetipo de las princesas: de los cuentos de transmisión oral a la Literatura Infantil y Juvenil gallega del siglo XXI

La imagen que transmiten los cuentos de transmisión oral de la figura de la princesa es bastante compleja, dado que esta figura engloba diferentes tipos de princesas, desde la princesa que aguarda al héroe a la princesa guerrera. Por lo tanto

El análisis de la joven heroína en, y por, sí misma no es fácil: para Propp, la joven heroína giraba en torno a la figura paterna, para Bettelheim, este personaje se une indiscutiblemente a las figuras paternas y maternas, para Marina Warner, la heroína es la clave de la socialización femenina a partir de los primeros tiempos de la civilización occidental por lo que sólo puede entenderse en un contexto socio-económico determinado. Sin embargo, el personaje principal, la heroína, debe entenderse como un personaje autónomo alrededor del cual giran la acción y el resto de los personajes del cuento (Dominguez, 1999: 88)

Caterina Valriu Llinás (1998: 61-63) define la figura de la princesa como la muchacha que finalmente se casa con el héroe, sin embargo no presenta características uniformes en cuanto a su actuación. Diferencia la princesa sumisa y pasiva que espera la llegada del héroe, la princesa que rehúsa al pretendiente y está dispuesta a hacer cualquier cosa para evitar el matrimonio y, por último, la princesa que tiene un carácter competitivo, que no se casará hasta que el héroe no demuestre sus cualidades. Estas princesas desenvuelven diversas funciones como imponer pruebas difíciles, desenmascarar al falso héroe y reconocer al verdadero y su actuación depende de cómo transcurra la acción del cuento.

Cuando la princesa se presenta como heroína del relato maravilloso, como heroína-víctima o heroína-salvadora, se caracteriza por la relación con sus padres, con el mundo sobrenatural o maravilloso, con las fuerzas benéficas y las maléficas, con el poder establecido con el otro sexo y con sus iguales.

Sin embargo este arquetipo posee unas características físicas y psicológicas genéricas compartidas por todos los tipos de princesas: juventud, belleza, falta de poderes especiales, mágicos o sobrenaturales, realiza su peripecia en solitario con ayuda de un auxiliar mágico, sus actuaciones son respetuosas, humildes y caritativas con los adultos, los débiles y los animales, tiene una actitud

férrea, habilidad e ingenio, usa de manera adecuada el objeto mágico y obtiene recompensa en forma de matrimonio, fortuna o poder.

Siguiendo los *Informes de Literatura*, en la producción de Literatura Infantil y Juvenil gallega del siglo XXI el personaje de la princesa se emplea sobre todo para desmitificarla y modernizarla de acuerdo con las posturas feministas actuales que reivindican la igualdad de géneros, aunque también se mantiene, en menor medida, la imagen estereotipada que han transmitido los cuentos de transmisión oral.

El álbum ilustrado *A Princesa do Caurel* (OOO, 2006)⁴ realizado por Patacrúa, pseudónimo de Marisa Núñez (Sarria, Lugo, 1961), e ilustrado por Javier Solchaga, incluido en *The White Ravens 2007* de la Internationale Jugend Bibliothek de Munich entre los álbumes más hermosos del mundo, se inspira en un cuento acumulativo popular europeo que se carga de elementos identitarios gallegos y se sitúa en el contexto geográfico de la Sierra de O Caurel. Ya desde el título temático designativo, la ilustración de la cubierta y la advertencia editorial "a partir dun conto tradicional europeo" se establece la conexión con el hipotexto, ya que estos tres peritextos remiten al contenido y a la protagonista de la obra, actuando como elementos catafóricos.



El término princesa, presente en el título y la ilustración de la cubierta, produce un horizonte de expectativas en el lector que lo introduce en el mundo del cuento maravilloso, adelantando su temática. En la estructura fija del cuento acumulativo se van insertando, de manera textual y visual, una serie de personajes que se introducen en la acción simple para presentar la respuesta de un acertijo que el narrador propone al receptor. Para que se produzca esa interacción entre receptor y emisor se hace necesaria la imagen como elemento constructivo de la narración, pues si el niño no ve las ilustraciones no puede completar el proceso comunicativo con el narrador, de modo que, como apuntan Victoria Sotomayor y Jesús Díaz Armas (2010: 40),

las nuevas narraciones repetitivas utilizan todos los recursos de los cuentos de fórmula y, dentro de estos, los de los seriados, aunque adaptándolos a una forma de narrar en la que desempeñan un papel fundamental la tipografía y, sobre todo, la ilustración que, o bien refuerza los paralelismos y repeticiones, dando pautas al lector y también al narrador oral, o bien colabora aportándolos ante un texto escaso.

Tanto en el texto narrativo como en las ilustraciones al principio se presenta el personaje arquetípico de la princesa y el elemento que inicia la acción encadenada, el anillo robado por una urraca, al que se unen nuevos elementos (gato, perro, palo, fuego y agua) hasta acabar con un final feliz que cierra la estructura circular: el pastor encuentra el anillo de la princesa y obtiene como recompensa un beso de la Princesa do Courel. El cuento mantiene las características del cuento de transmisión oral ofreciendo la figura de la princesa que necesita de un héroe salvador que encuentre su anillo.

4 La editorial también publicó este álbum en otras lenguas, adaptando el título al contexto geográfico; así p. e. en castellano se titula *La princesa de Trujillo* y en portugués *A princesa de Aljustrel*.

Es el trabajo ilustrativo que ofrece Javier Solchaga el que moderniza el cuento al unir tradición y modernidad, empleando referentes del mundo tradicional pero también elementos urbanos o vanguardistas mediante la técnica de la macrofotografía. Solchaga presenta objetos modernos cotidianos a los que les imprime un nuevo significado para crear los personajes, jugando con planos fotográficos y con diferentes ángulos, para dar sensación de movimiento y crear nuevas narraciones visuales que amplifican la narrativa textual.

Sin embargo en *Vanesa non quere ser princesa* (Sotelo Blanco Edicións, 2004), de Xosé A. Perozo (Llerena, Extremadura, 1951), se rompe con el estereotipo del personaje de la princesa que tiene que ser liberada por un príncipe de su hechizo y que se casa y vive feliz con él, rechazando el modelo de sociedad patriarcal del cuento de transmisión oral en el que la mujer está supeditada al hombre. Aunque la protagonista, la pequeña Vanesa, tiene la posibilidad de tener todas las virtudes de una princesa, gracias a su madre que invoca a las hadas de los cuentos, la niña puede escoger su destino libremente ya que el hada más vieja le concede la libertad de elección. Oponiéndose



al deseo de su madre, Vanesa en vez de ser princesa prefiere escoger una profesión diferente cada día de la semana: maestra, doctora, arquitecta, jueza, periodista, actriz de teatro, astronauta y escritora.

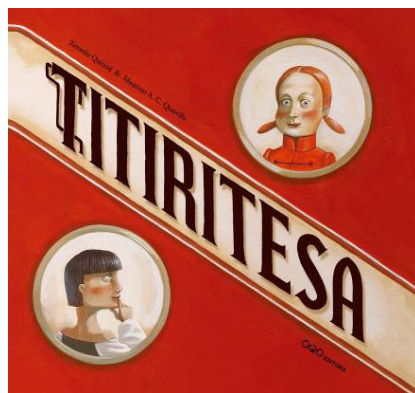
Por lo tanto es un cuento que emplea el personaje de la princesa para desmitificarlo pero mantiene el enfrentamiento entre los personajes femeninos (madre-hija) que dejan en un segundo plano la presencia paterna. También desde los paratextos se rompe con el estereotipo de la princesa pues la ilustración de la portada presenta una niña vestida de astronauta junto al título temático que adelanta el tema principal desmitificador: la negativa de Vanesa de ser princesa y la libertad de elección.

En el álbum narrativo *Titiritesa* (OOO, 2007) Xerardo Quintiá (Friol, Lugo, 1970) defiende la libertad de las princesas para hacer su vida. Empleando la estructura, las funciones y los personajes del cuento maravilloso (Propp, 2006), se narra la historia de la princesa Titiritesa del reino de Trasantonte, iniciada con la fórmula introductoria estereotipada. La princesa Titiritesa es una princesa heroína, decidida y valiente que sueña con explorar el mundo en un caballo azul, mientras que su madre sólo quiere que se case y, ante la falta de entendimiento, decide marchar del reino. Siguiendo las funciones de Propp, tras el conflicto familiar inicial y la prohibición de la madre, que quiere que aprenda a comportarse y que se case igual que las demás princesas, se inicia la acción de alejamiento de Titiritesa, que escapa de su palacio y emprende un viaje de ida, acompañada de su ayudante, el burro Bufaldino. Llega al reino de Pasadomañá en el que la hija del rey Godofredo, Wendolina, está secuestrada por el monstruo Paposete Dumbocado. Tras vencer al monstruo, iniciará el viaje de vuelta en el que las dos princesas, Titiritesa y Wendolina, descubrirán que están enamoradas. Al regresar a palacio, tendrá lugar su reconocimiento y el deseo de matrimonio.

Como se ha podido observar, el relato cuenta con las características típicas de los cuentos de transmisión oral: la progresión lineal, la intemporalidad, las fórmulas de inicio y cierre, la estructura simple y los personajes. Al igual que sucede en los cuentos tradicionales, la relación paterno-filial, que se deteriora en la situación inicial y se reestablece al final, es el detonante de la acción posterior que desarrollará la trama. El personaje del héroe está encarnado por la princesa que tiene un papel

activo, también aparece el auxiliar, el burro humanizado Bufaldino y no el caballo como sería de esperar, con el que se acentúa la parodia del hipotexto, y la princesa que espera a ser rescatada.

La historia se complementa con la narrativa visual de Maurizio A.C. Quarello, a partir de ilustraciones figurativas en las que emplea un estilo próximo a la caricatura y rompe también con el arquetipo de princesa. Las dos princesas aparecen retratadas con pantalones y no con largos vestidos como sería lo esperable, presentando un aspecto que no es la imagen arquetípica, pues además Wendolina tiene el pelo corto. Por lo tanto, es un cuento que innova y reescribe los cuentos de transmisión oral al otorgar a la princesa un papel heroico activo, reivindicar la igualdad de sexos e introducir en la Literatura infantil el tema tabú de la homosexualidad, concretamente el lesbianismo, que aparece tratado con naturalidad.



Referencias bibliográficas:

- AGRA ROMERO, M^a. X. (coord.). (1997). *Corpo de Muller. Discurso, Poder, Cultura*. Santiago de Compostela: Edicións Laiovento, col. Ensaio, n.º 80.
- BETTELHEIM, B. (1992). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica, col. Serie general. Las ideas, n.º 24.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1979). *Historia de la literatura infantil española*. Madrid: Editorial Escuela Española S.A. (1ª ed. 1959).
- CANO VELA, A. G. & Pérez Valverde, C. (coords.). (2003). *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- CASHDAN, S. (2000). *La bruja debe morir*. Madrid: Editorial Debate.
- CERVERA, J. (1991). *Teoría de la Literatura infantil*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- COLOMER, T. (1998). *La formación del lector literario. Narrativa infantil y juvenil actual*. Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, col. El árbol de la memoria.
- CUBA, X. R. et alii. (1999). *Diccionario dos seres míticos galegos*. Vigo: Edición Xerais de Galicia.
- DOMÍNGUEZ GARCÍA, B. (1999). *Hadas y Brujas*. Huelva: Universidad de Huelva, col. Arias Montalvo, n.º 40.
- FERNÁNDEZ HERRERO, B. (1997). "Fadas e bruxas como arquetipos morais femininos nos contos". In Agra Romero, M^a. X. (coord.) (1997): 217-249.
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, col. Persiles, serie Teoría y crítica literaria.
- LLUCH, G. (coord.). (2007). *Invenición de una tradición literaria. De la narrativa oral a la literatura para niños*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, col. Arcadia, n.º 16.
- MENDOZA FILLOLA, A. (2001). *El intertexto lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, col. Arcadia, n.º 3.
- MEROTO, T. (adapt.). (2005). *A bruxa regañadentes*. Pontevedra: OQO Editora, col. O. Contos de pedir de boca. Ilustrado por Maurizio A. C. Quarello
- MIRANDA, X. (2001). *Feitizo*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia, col. Merlin, n.º 109, de 11 anos en diante, 68 pp. (ISBN: 84-8302-623-6). Ilustrado por Fernando Ruibal Piai

- MOSTEIRO, C. (2007). *Unha bruxa ben rara*. Madrid: Ediciones SM, col. O Barco de Vapor, n.º 39. Ilustrado por David Pintor.
- PATACRÚA (adapt.). (2006). *A Princesa do Caurel*. Pontevedra: OQO Editora, col. O. Contos a pedir de boca. Ilustrado por Javier Solchaga.
- PERERA SANTANA, A. & RAMÓN MOLINA, E. (2003). "Las brujas de Roald Dahl en la tradición literaria infantil". In Cano Vela, A. G. & Pérez Valverde, C. (coords.) (2003): 513-522.
- PEROZO, X. A. (2004). *Vanesa non quere ser princesa*. Santiago: Sotelo Blanco Edicións, col. Bolboretta. Ilustrado por Xaime Asensi.
- PROPP, V. J. (2006). *Morfología del cuento*. Madrid: Editorial Fundamentos, col. Arte, n.º 21.
- QUINTIÁ, X. (2007). *Titiritesa*. Pontevedra: OQO Editora, col. O. Contos a pedir de boca. Ilustrado por Maurizio A.C. Quarello.
- ROIG RECHOU, B. A. (1995). "A literatura infantil e xuvenil: consideracións xerais", en *Boletín galego de Literatura*, n.º 14, 119-135.
- (1996b). "A Literatura infantil e xuvenil en galego dende 1900 a 1950", en *Boletín galego de Literatura*, n.º 15-16, 77-105.
- (coord.) (1996-2009). *Informe de Literatura*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia/Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- TAMES, R. L. (1985). *Introducción a la literatura infantil*. Santander: Universidad de Santander, col. Ensayos sobre literatura infantil, n.º 3.
- VALRIU LLINÁS, C. (1998). *Influències de les rondalles en la literatura infantil i juvenil catalana actual (1975-1985)*. Mallorca: Editorial Moll.
- (2007). "Los personajes fantásticos: las brujas, los magos, las hadas". In Lluch, G. (coord.) (2007): 81-108.